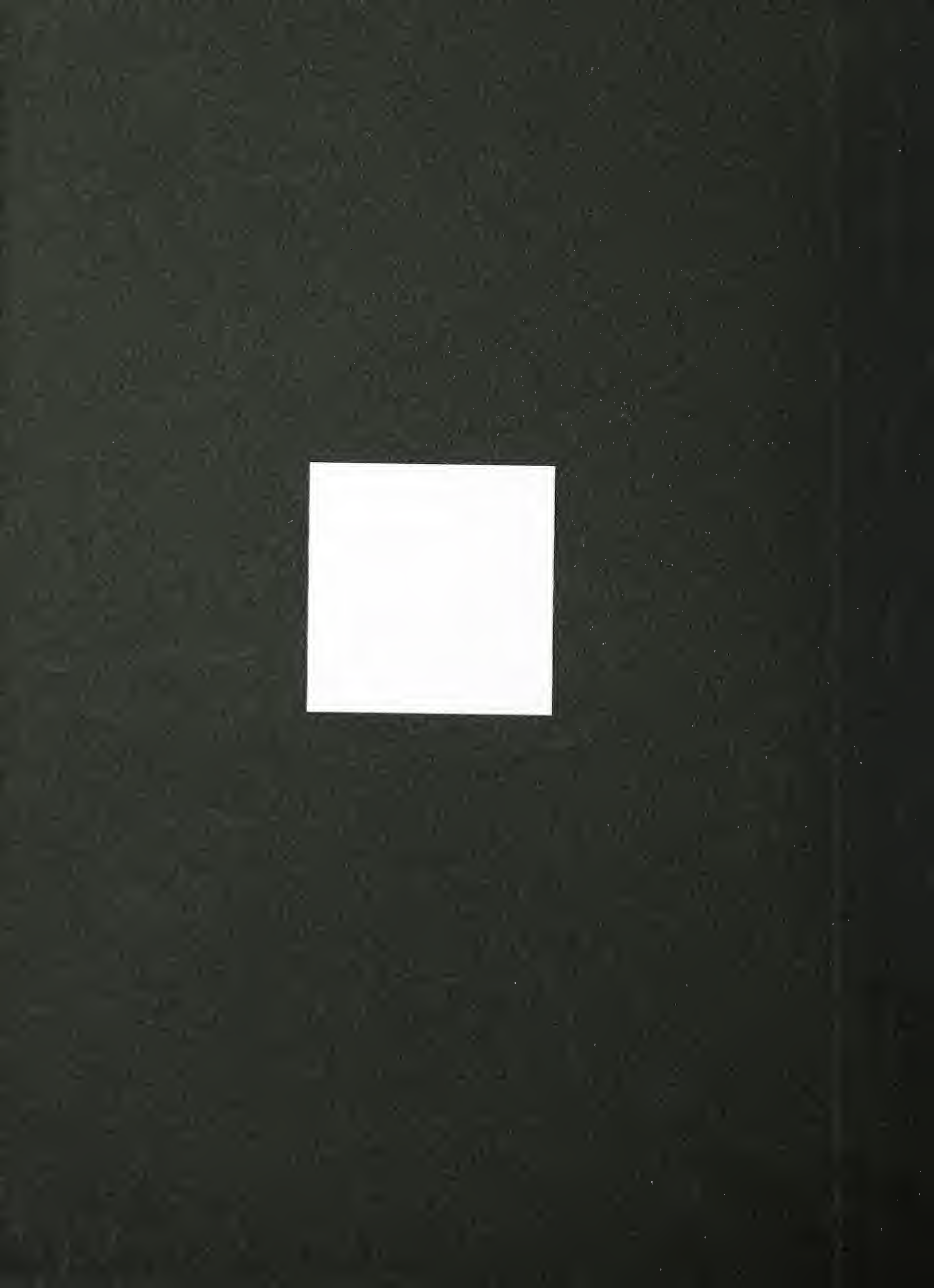
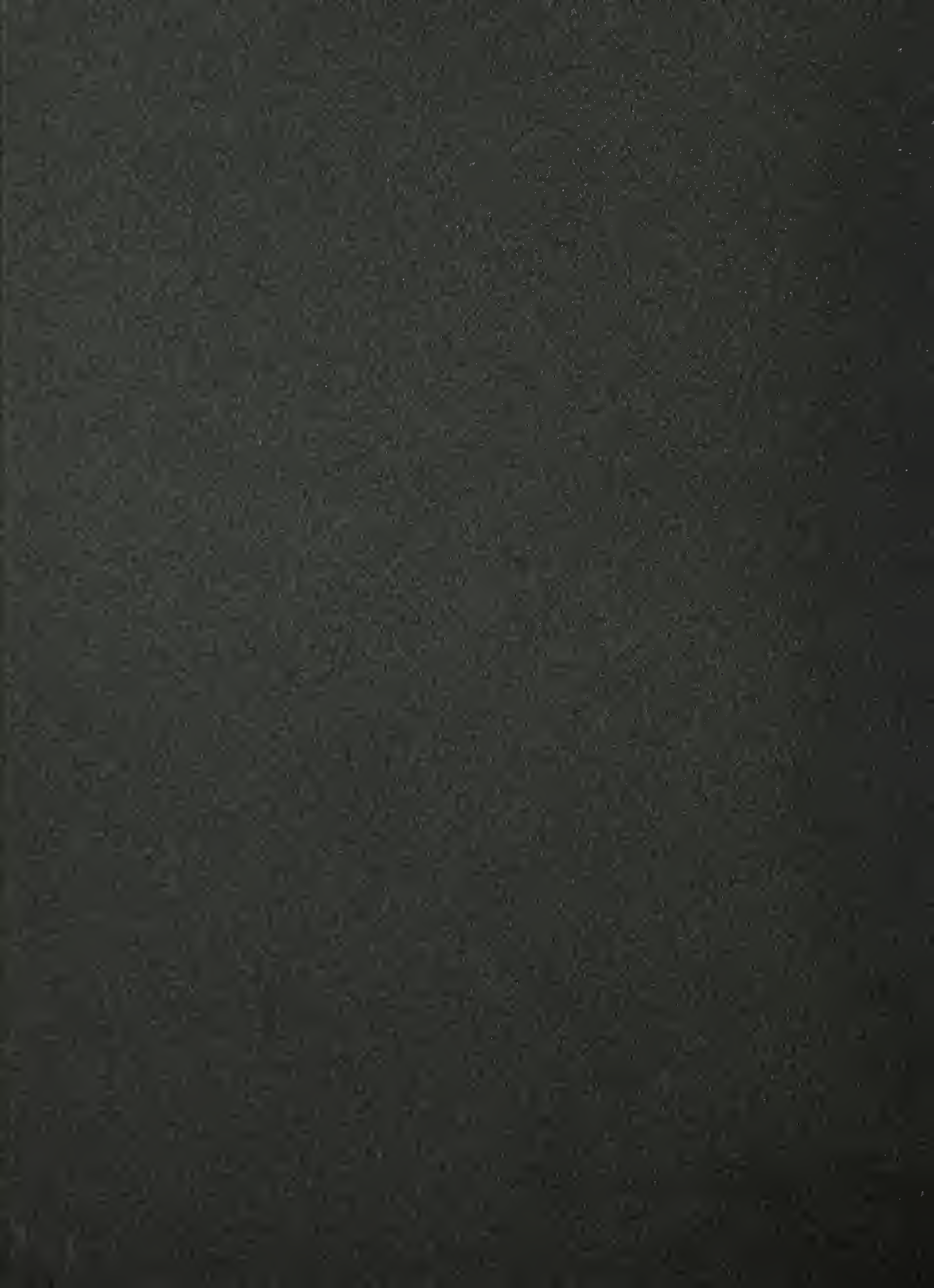








ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

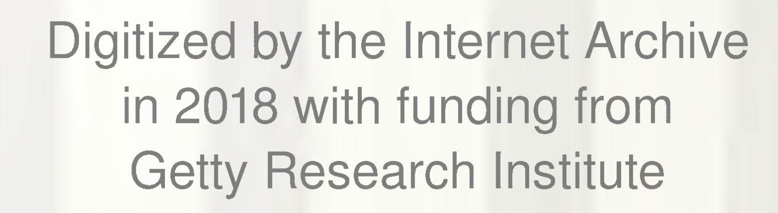
PROF. DR. CARL VON LÜTZOW
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

NEUE FOLGE

Dritter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1892.





Inhalt des dritten Jahrganges.

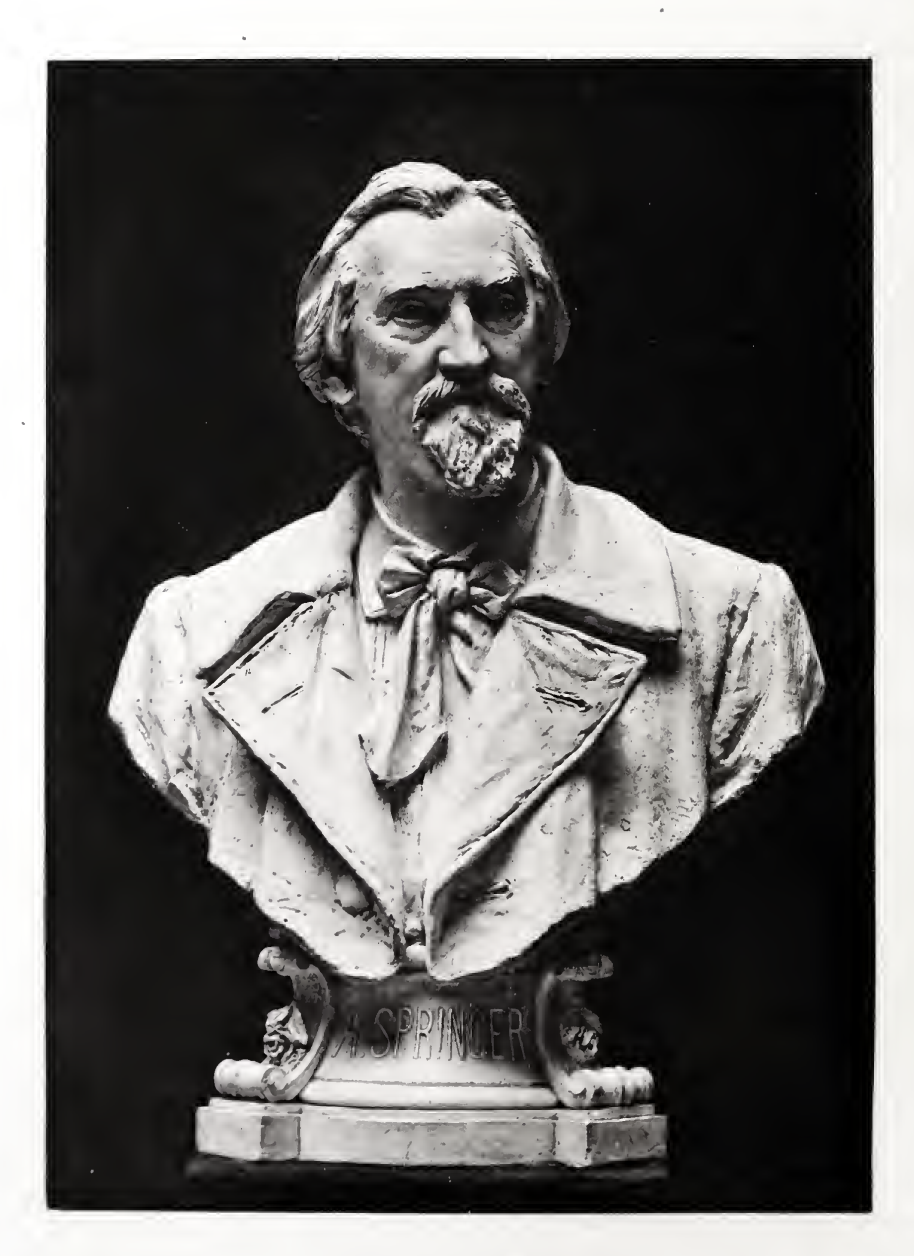
NB. Die Kleinen Mitteilungen sind ins Register der Kunstchronik aufgenommen.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)







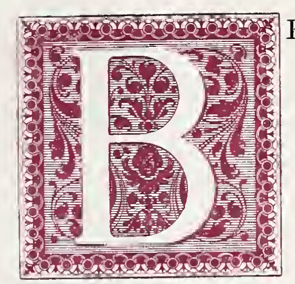
ANTON SPRINGER

Marmorbüste von C Seffner.

ANTON SPRINGER.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

I.



EI dem Hinscheiden Springers drängte sich allen die Empfindung auf: der Mann ist nicht zu ersetzen. Nicht nur die akademische Jugend, ganz Deutschland hat in ihm einen Lehrer verloren, der einzig in seiner Art war und in solcher Gestalt schwerlich von der Zukunft wird erwartet werden können. War er doch während der letzten fünfundzwanzig Jahre schlechtweg der Vertreter seines Faches, der Kunstgeschichte überhaupt. Die Fäden der Forschung auf allen Einzelgebieten liefen in seiner Hand zusammen, vertrauensvoll konnte das Publikum zu ihm als der anerkannten Autorität emporblicken, und wo sachkundiger Rat von nöten war, da wurde Springer um solchen angegangen. Er hat das Glück gehabt, der Kunstgeschichte als einer Wissenschaft in der Epoche ihrer Jugend die Wege ebnen und ihr die Anerkennung der gelehrten Zunft erringen zu können. Die Beherrschung des Gesamtgebietes, die damals noch möglich war, wird aber jetzt auch in diesem Fach kaum mehr erreichbar sein. Die Kunstgeschichte also empfindet den Verlust dieses ihres Meisters am stärksten; denn sie sieht sich nun vor einen Scheidepunkt gestellt, da es gilt neue Wege zu suchen und neue Führer zu finden, statt des einen der bisher genügte und der mit sicherer Hand ihre Schritte lenkte.

Kummer und schwere Sorgen sind dem arbeitsamen Manne durchaus nicht erspart gewesen. Legt man aber einen über das bloß egoistische Glückseligkeitsbedürfnis hinausgehenden Maßstab an sein Leben an, so schöpft man daraus die tröstliche Gewissheit, dass ihm ein Maß des Glückes beschieden war, dessen nur die wenigsten teilhaftig werden. Ganz abgesehen von dem freudigen Gefühl des Säemanns, der die von ihm in regelmäßiger Wiederkehr ausgestreuten Keime, die Früchte sauren Schweißes, vielfältig emporsprossen sieht, so dass er von Jahr zu Jahr den Umkreis seiner Thätigkeit weiter und weiter ausdehnen kann — hat Springer während seiner nicht allzu reichlich bemessenen Lebenszeit durch andauernden Fleiß, unablässiges Verfolgen bestimmter vorgesteckter Ziele und eine Frische und Beweglichkeit des Geistes, die ihm bis zuletzt treu blieb, es möglich gemacht, die mannigfaltigen und umfassenden Aufgaben, die er sich gestellt hatte, so gut wie vollständig zu lösen. Liegt darin nicht die Erfüllung eines der kühnsten Wünsche, die der Mensch hegen kann?

Durchaus organisch entwickelte sich seine Forscherpersönlichkeit, mit Vor- und Rückschritten, aber immer reicher sich gestaltend. Von Anbeginn an fasst er mit Feuereifer zwei Punkte ins Auge: das Gedankenleben des Mittelalters, soweit es sich in der Kunst äußert, und die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart, die auf eine noch ungewisse Zukunft deuten. Die erste dieser Aufgaben hat er, in Form von unzähligen Einzelaufsätzen, in einer Weise gelöst, dass er selbst wohl kaum Wesentliches hätte hinzufügen können. Die andere, ihrer Natur nach unlösbare, hat er, ein unermüdlicher Ringer, in regelmäßigen Zwischenräumen stets wieder von neuem angefasst, bis es ihm gelungen ist, sie wenigstens so weit zu bemeistern, als das überhaupt in menschlicher Kraft liegt. Dann aber ist er durch sein ganzes Leben hindurch zweien Lieben treu geblieben, die seinem aufs Maßvolle und Gesetzmäßige gerichteten Wesen besonders nahe zu stehen schienen: Raffael und Dürer, die vollgültigen Vertreter italienischer und deutscher Kunst: Dem ersteren im Verein mit Michelangelo errichtete er ein Denkmal, das in solcher abgeklärter Form auch nur zu seiner Zeit aufgeführt werden konnte und durch sein Bestehen noch weit über die Gegenwart hinaus segenbringend wirken wird; an die Biographie Dürers aber, des Meisters, der schon über seine Kinderzeit

einen verklärenden Schein ergoss, hat er noch in seinen letzten Lebenszeiten die abschließende Hand legen können. Während er den Anfang, die Höhepunkte und den vorläufigen Abschluss unserer Kultur in erschöpfender Weise zur Darstellung brachte, unterließ er es nicht, auch allen dazwischen liegenden Zeiten unausgesetzt seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Aus diesen mannigfaltigen Bemühungen ging dann eine Zusammenfassung des gesamten Gebietes der Kunstgeschichte hervor, die einen vollkommenen Überblick über den Stand der gegenwärtigen Forschung gewährt.

Noch höher aber als dieses glückliche Gelingen ist der Umstand zu preisen, dass Springers Arbeiten vermöge der Strenge ihrer Methode und des Maßhaltens im Urteil, wie sie wesentlich zur Ausgestaltung der Kunstgeschichte als einer Wissenschaft beigetragen haben, so auch aller Voraussicht nach dazu berufen sind, dauernd die Grundlage für den weiteren Ausbau dieses Faches zu bilden. Denn nimmer sich selbst genugthuend hat Springer eine jede seiner Arbeiten stets und so lange immer wieder von neuem einer Prüfung, Berichtigung und Ergänzung unterzogen, bis deren Ergebnisse die für ihn und das heißt zugleich für seine Zeit erreichbare Bestimmtheit, Klarheit und Durchsichtigkeit erlangt hatten. Und wie seine Schriften, so wird auch die Persönlichkeit dieses Mannes durch die Selbstentsagung, die er durch solches Verfahren bewies, und durch die Unbeirrbarkeit, womit er bei der strenghistorischen Forschungsweise beharrte, seinen Nachfolgern wie den späteren Geschlechtern zum Muster dienen, das nicht ungestraft aus den Augen verloren werden darf.

Hat er sich auch schon früh in den Dienst der Wissenschaft gestellt, so ließen doch seine Anfänge eine andere Entwicklung vermuten. Als jugendlicher Feuergeist hatte er, der im Jahre 1825 (13. Juli) in Prag als Sohn des Braumeisters des Klosters Strahow geboren war, sich im Revolutionsjahre 1848 mitten in hochgehende politische Bewegung gestürzt, zuerst ein von mehr als 500 Zuhörern, darunter den besten Köpfen Prags, besuchtes Kolleg über die Geschichte der französischen Revolution gelesen, dann bis 1851 in seiner Vaterstadt als Publizist, natürlich in oppositionellem Sinne, gewirkt, bis er sich davon überzeugen musste, dass seines Bleibens dort nicht länger sei, und er nach Bonn übersiedelte, wo er erst endgültig, mit 26 Jahren, der Kunstgeschichte sich zuwandte, aber infolge des Misstrauens, das er durch seine politische Vergangenheit auf sich geladen hatte, erst nach fast neun Jahren (1860) eine feste Anstellung als Professor erhielt.

Früh bereits hatte er freilich seine kunsthistorischen Studien begonnen. Er selbst erzählt, wie mächtig das Dürersche Rosenkranzbild, das er als Kind fast täglich vor Augen hatte, auf seine Phantasie eingewirkt habe. Mit 21 Jahren las er denn auch schon sein erstes kunsthistorisches Kolleg, an der Prager Kunstakademie. Bald darauf verbrachte er ein Jahr in Rom und unternahm nach 1848 Studienreisen nach Frankreich, England, Belgien und den Niederlanden. Aber die litterarische Thätigkeit auf dem kunsthistorischen Gebiet nahm er erst 1854 auf. Vorher hatte ihn die Politik ganz in Anspruch genommen. Immerhin zeigt ein Aufsatz, den der Zwanzigjährige in Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart (1845, S. 1022) unter dem Titel: Kritische Gedanken über die Münchener Kunst, veröffentlicht hatte und als dessen Verfasser er sich später in vertrautem Gespräch bekannte, wie er sich anfangs zu Kunstfragen stellte.

Den Aufsatz selbst, der im Sinne jener Zeit von beißenden Tiraden gegen Königtum und Pfaffenherrschaft erfüllt war, konnte er freilich nicht mehr als ein Kind seines Geistes anerkennen; aber dessen Grundanschauung, die Verdammung jener charakterlosen, mit den Formen willkürlich spielenden Münchener Kunst der Zeit König Ludwigs, hat er gegen den Schluss seiner Laufbahn doch als eine in der Hauptsache richtige anerkennen und in seine Darstellung dieser Periode wieder aufnehmen müssen, nachdem er in der Zwischenzeit während einiger Jahrzehnte einer weit versöhnlicheren, aber auch weniger eindringenden Anschauungsweise gehuldigt hatte.

Auf diesen so gut wie unbekannt gebliebenen Aufsatz wird hier deshalb Gewicht gelegt, weil er, abgesehen von den darin dargelegten, völlig überwundenen und jetzt ganz unverständlich gewordenen politischen Theorien, den unverfälschten Springer zeigt, wie er von Natur aus war und wie er am Schluss seines Lebens, nach Vollendung seines Lebenswerkes und nach Überwindung der Schuleinflüsse, sich wieder darstellte. Denn alles lässt darauf schließen, dass ihm die Hegelsche Geschichtsanschauung, die er 1848 zum Gegenstand seiner Tübinger Promotionsschrift machte, wenn sie ihm auch einen festen Halt für seine Studien bot, doch andererseits so viele Schwierigkeiten in Bezug auf eine freie und unbefangene Anschauung der Dinge in den Weg legte, dass er zeit seines Lebens einen guten Teil seiner Arbeitskraft darauf zu verwenden gehabt hat, sich zur Selbständigkeit und daher auch Allgemeingültigkeit seines Urteils hindurchzuringen.

Dass er solches aber zustande gebracht hat, bildet einen Hauptruhmestitel für ihn und hat seinem Wirken die Weihe und die Gewähr der Fortdauer verliehen.

Tief einschneidend in sein Leben wurden aber vorerst die wenigen Jahre, die er in Prag der politischen Wirksamkeit widmete. Als der erste Privatdozent, den Osterreich überhaupt besessen, hatte er sich dort habilitirt. Seinen ersten Vortrag über die französische Revolution eröffnete er mit den Worten: „Wenn man noch vor einem Jahre in diesen ehrwürdigen Räumen das Wort Revolution ausgesprochen hätte — ich glaube, sie wären vor Schrecken darüber zusammengestürzt.“ Man kann sich das helle Aufleuchten seiner tiefliegenden Augen bei solcher Stimmung vorstellen. Da entstellende Niederschriften dieser Vorträge in Umlauf kamen, veröffentlichte er im folgenden Jahre 1849 seine Geschichte des Revolutionszeitalters 1789 bis 1848. Gleichzeitig eröffnete er eine glänzende Thätigkeit als Journalist, zuerst im Konstitutionellen Blatt aus Böhmen, darauf in der „Nation“, die jedoch bald aufgehoben wurde. Die Technik der Publizistik beherrschte er, als ob er nie anderes getrieben hätte. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Anekdote von einer Rede Kossuths, die er veröffentlichte, die aber so gar nicht gelautet hatte. Doch war darin der Ton so vorzüglich getroffen, dass Kossuth sie später in seine gesammelten Reden aufgenommen haben soll. Schwierig war freilich seine Lage unter den damaligen politischen Verhältnissen; aber er ließ es auch im Leben an Mut und Überzeugungstreue nicht fehlen. Als sein ehemaliger Lehrer, der aus dem Kreuzherrnorden und überhaupt der katholischen Kirche ausgetretene Hegelianer Smetana im Sterben lag, wünschte der Kardinalerzbischof Fürst Schwarzenberg diesen zu besuchen; Springer aber, einen Bekehrungsversuch voraussehend, bestand darauf, dass die Zusammenkunft nicht ohne Zeugen stattfinde, worin er von dem Professor Czermak unterstützt wurde. So wurde der Versuch, wenige Tage vor dem Tode Smetanas, vereitelt.

Unter solchen Umständen war seines Bleibens nicht länger in Prag. Er wandte sich nach Bonn, setzte anfangs seine publizistische Thätigkeit durch die Herausgabe der Broschüre: Österreich und die Revolution (1850), worin er für die Gestaltung Österreichs als eines Föderativstaates und zugleich für die Sonderstellung dem übrigen Deutschland gegenüber eintrat, sowie „Osterreich, Preußen und Deutschland“ (1851) fort. Dann aber habilitirte er sich 1852 daselbst als Dozent der Kunstgeschichte. Die Beschäftigung mit der Politik gab er deshalb nicht völlig auf, wie er denn bis an sein Lebensende immer wieder zu ihr zurückkehrte: aber mit Energie begann er sich in dem Fach, das er nun als Lebensberuf ergriffen hatte, einzurichten. Entsprechend seiner hochentwickelten Gabe, eine Zuhörerschaft durch Vorführung weitumfassender Überblicke zu fesseln und zu begeistern, nahm er zunächst die Bearbeitung der Kunstgeschichte als eines Ganzen (Die Baukunst des christlichen Mittelalters, 1854, Handbuch der Kunstgeschichte, 1855) in Angriff. Der Besuch der Pariser Weltausstellung von 1855 regte ihn zu eingehenden Studien über die Kulturgeschichte des Mittelalters an und zeitigte das Werkchen: Paris im 13. Jahrhundert (1856). Andererseits bot es ihm aber auch Stoff zu einer vertieften Beschäftigung mit der modernen Kunst, woraus die Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert (1858) hervorging, während ein Jahr früher (1857) schon die Kunsthistorischen Briefe, ein bereits in Prag begonnener Überblick über die Weltepochen der Kunst, erschienen waren.

Zu einer Professur aber verhalf ihm diese ausgebreitete Thätigkeit ebenso wenig wie sein erfolgreiches Wirken als Lehrer. Denn Raumer, der damalige Kultusminister, hatte erklärt, er werde ihn nie zum Professor machen. Springer aber ließ sich dadurch nicht abschrecken. Fühlte er sich doch gehoben durch die Wertschätzung, die ihm Männer wie Dahlmann und Jahn entgegenbrachten, und gefördert und gestützt durch die Anregungen, die er von ihnen erfuhr. Mit Dankbarkeit konnte er späterhin das Bonn auszeichnende Interesse an kunsthistorischen Studien auf die damalige Blüte der Bonner Philologenschule zurückführen. Mit rastlosem Eifer fuhr er fort, seine Kenntnisse namentlich auf dem Gebiete der mittelalterlichen Litteratur weiter auszudehnen und vervollkommnete dabei immer mehr die ihn überhaupt in so hohem Grade auszeichnende Fähigkeit, diese Kenntnisse durch Verknüpfung mit den gleichzeitigen Kunstdenkmalen zu befruchten und lebendig zu machen. Als Ergebnis dieser Studien, die durch einen aus Gesundheitsrücksichten notwendig gewordenen Aufenthalt auf Sizilien während des Jahres 1859 einerseits wohl unterbrochen, andererseits aber doch wieder gefördert wurden, veröffentlichte er dann im Jahre 1860 seine thatsächlich bahnbrechenden Ikonographischen Studien in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission. Damit war die Richtung für seine weiteren Forschungen, die vor allem unablässig die richtige Beurteilung der mittelalterlichen Kunstentwickelung im

Auge behielten, vorgezeichnet. Gleichzeitig ermöglichte der Wechsel im Kultusministerium (v. Bethmann-Hollweg) 1860 seine Ernennung zum außerordentlichen und in demselben Jahre noch zum ordentlichen Professor. In das gelehrte Korps führte er sich durch seine Abhandlung de artibus monachis et laicis medii aevi (1861) ein. Damit sind für ihn die Jahre der Vorbereitung beendigt; ein neuer, der ruhigen und stetigen wissenschaftlichen Arbeit gewidmeter Abschnitt seines Lebens beginnt.

In den Ikonographischen Studien hat er sein Programm bereits mit wünschenswerter Deutlichkeit ausgesprochen. Es lautet dahin, dass die Forschung auf kulturhistorischer Grundlage ruhen müsse, weil die Kunst im allgemeinen nur die Ideen formulire, die bereits vom Volksbewusstsein verarbeitet worden seien. Denn „was im Bewusstsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welchen doch der Künstler einwirken sollte, tot; dafür ist auch in der Phantasie des letzeren kein Raum.“ Daher heißt es auch andererseits: „Gerade je mächtiger und tiefer der Inhalt des Motivs ist, welches der bildende Künstler verkörpert, desto wünschenswerter muss es ihm erscheinen, denselben bereits vorbereitet zu empfangen, und auch bei den Beschauern ein stoffliches Verständnis voraussetzen zu dürfen.“ So sei denn auch die Mehrzahl der Bildmotive im Mittelalter aus der volkstümlichen Poesie geschöpft. Indem nun Springer diese für das Mittelalter unbestreitbar richtige Grundanschauung auch auf die neuere Zeit und selbst auf die Gegenwart bezog, schuf er sich freilich jene Schwierigkeiten, von denen bereits die Rede gewesen ist, die er aber zum Glück dann endlich doch noch überwand.

Durch die Verallgemeinerung dieser Anschauung und ihre Aufstellung als Gesetz wurde er nämlich dazu geführt, den bildenden Künsten die eigentlich schöpferische Kraft abzusprechen, da nur die Formulirung bereits festgestellter und abgeklärter Gedanken deren Aufgabe sei. „Die bildenden Künste, heißt es in der Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert (S. 3), schaffen keine Weltanschauung, begründen nicht eine selbständige Kultur, sondern können nur als der abgeklärte, in reine Formen gefasste Ausdruck der *herrschenden* Zeitideen gelten. Weiter als diese reicht auch ihr Inhalt nicht, andere als in der Bildung eines Zeitalters wurzelnde, uns unmittelbar *verständliche* Formen stehen ihnen nicht zu Gebote, es kann die Phantasie überhaupt nichts verkörpern, was nicht im Kreise der Vorstellungen schon *verarbeitet* wurde.“ Wird dadurch den breiten Volksmassen eine zu starke, dagegen den Künstlern eine zu geringe Einwirknng auf die Entwickelung der Kultur eingeräumt, tritt namentlich der Künstler gegenüber dem Dichter, Gelehrten und Prediger zu sehr in den Hintergrund, so entspringt andererseits freilich aus einer solchen Anschauungsweise der Glaube, dass sich auch für die Kunst der Gegenwart aus den sonstigen Kulturerscheinungen ein Maßstab für deren Beurteilung entnehmen lasse. „Wer sich bestrebt, auch das Vergangene und Altertümliche lebendig zu schauen und bemüht ist, in die Ereignisse ferner Jahrhunderte Verstand und Zusammenhang zu bringen, sagt denn auch Springer an demselben Ort, S. 8, der kann wohl auch den roten Faden, der sich durch die Mannigfaltigkeit gegenwärtiger Erscheinungen hindurchschlingt, aufgreifen und das Dauernde und Gültige vom Vorübergehenden und Bedeutungslosen hier scheiden.“ Das ist ihm nun auch, dank seinem Festhalten an diesem unerreichbaren Ideal und dank seinen unermüdlichen Versuchen, die Lösung immer wieder ins Auge zu fassen, endlich geglückt: aber doch erst zu einer Zeit, da diese Gegenwart bereits längst zur Vergangenheit geworden war. In seiner Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert erfuhr noch die Münchener Kunst von diesem konstruirenden Standpunkt aus eine in schroffem Gegensatz zu seiner früheren Ansicht stehende Beurteilung, die er aber nach Jahren wieder zu berichtigen Gelegenheit fand. Ebenso wurde den Historienmalern seiner Zeit, einem Lessing, Delaroche, den Belgiern eine Stellung angewiesen, die ihnen in seinen neueren Bearbeitungen des Gegenstandes nicht immer belassen werden konnte. Nur nach zwei Richtungen war er geneigt, Ausnahmen von jener Objektivität, die er sich auferlegt hatte, zu machen: den Romantikern und den Ultramontanen gegenüber. Sobald er auf diese zu sprechen kam, gewann immer der Politiker in ihm die Überhand.

Springers weiteres Leben ist kurz erzählt. Bis 1872 hatte er den Bonner Lehrstuhl inne, bildete er eine Zierde dieser angesehenen Universität. Es erschien daher auch als selbstverständlich, dass auf ihn die Wahl fiel, als es (Ostern 1872) galt, an die zu begründende Straßburger Universität auch einen Vertreter der Kunstgeschichte zu berufen. Doch sagten ihm die dortigen Verhältnisse nicht zu, so dass er schon nach Jahresfrist, zu Ostern 1873, einen Ruf nach Leipzig annahm. Hier hat er denn auch bis an sein Lebensende gewirkt, unermüdlich im Anregen, Anleiten und Lehren, unermüdlich auch in der eigenen Produktion. Nach den langen Jahren vorbereitender Studien folgte nun eine Publikation auf

die andere, die verschiedensten Gebiete umfassend, aber alle bis zur Höhe wahrer Vollendung gefördert.

In diesen seinen Schriften liegt der ganze Mann beschlossen. Es genügt hier, die wichtigsten hervorzuheben. Die Reihe wird eröffnet durch die Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden 1809 (1863, 65), der dann noch als Werk nichtkunsthistorischen Inhalts 1872 die Biographie seines Freundes Dahlmann († 1860) und 1885 die Herausgabe der Protokolle des Verfassungsausschusses im österreichischen Reichstage 1848 bis 1849 folgte. Alle seine übrigen Schriften, mit Ausnahme einer beträchtlichen Anzahl von politischen Artikeln, die er namentlich in den siebziger Jahren in der von ihm mit Gustav Freytag und Alfred Dove begründeten Zeitschrift „Im neuen Reich“ veröffentlichte, gelten aber der Kunstgeschichte.

Voran stehen da seine Bilder aus der neueren Kunstgeschichte (1867), eine Reihe auf eingehendster Kenntnis des Gegenstandes beruhender, wahrhaft formvollendeter Essays, die den Leser unter Hervorhebung der wichtigsten Punkte durch das ganze Gebiet vom Mittelalter bis in die Gegenwart führen und wohl am meisten zur Ausbreitung des Ruhmes Springers auch in den weiteren Leserkreisen beigetragen haben. Diese seine Meisterleistung hat er dann in einer neuen Auflage (1886) durch Verdoppelung der Anzahl der darin enthaltenen Aufsätze noch unendlich bereichert. Das Jubiläum der Düsseldorfer Kunstakademie feierte er 1869 durch seine später in die „Bilder“ mit aufgenommene Schrift über die mittelalterliche Kunst in Palermo. Mit dem Antritt seiner Leipziger Professur beginnt die Reihe seiner Veröffentlichungen eine fast ununterbrochene zu werden. In seiner Antrittsvorlesung über das Gesetzmäßige in der Entwicklung der bildenden Künste (1873) betont er mit besonderer Wärme den auch später bei wiederholten Gelegenheiten von ihm befolgten programmartigen Grundsatz, dass in den Ornamenten die wahren Inkunabeln der Kunst zu sehen seien und dass ihr Studium eine wesentliche Hilfe biete, um die Kunstgeschichte auf festgefügtem Grunde zu erbauen. „Es wird eine Zeit kommen“, schließt er aber, „wo man es unbegreiflich finden wird, dass bei der Schilderung der weltgeschichtlichen Entwickelung der Menschheit nicht auch der Kunstgeschichte ein breiter Raum gewährt wird, wo es selbstverständlich erscheinen wird, dass Giotto und Raffael, Dürer und Rembrandt [die Auswahl dieser Namen gegenüber den üblichen banalen ist für den Mann bezeichnend] dem Manne, der sich historischer Bildung rühmt, ebenso bekannt und heimatlich sein müssen, wie Dante und Shakespeare, wie Richelieu und Mazarin.“

Nachdem er 1874 in den Berichten über die Wiener Weltausstellung „die bildende Kunst der Gegenwart“ behandelt und uns 1875 die Übersetzung von Crowe und Cavalcaselles Geschichte der altniederländischen Malerei geschenkt hatte, betrat er mit seiner Abhandlung über Michelangelo in Rom 1508—1512 (1875) das Feld, das ihm so wesentliche Förderung verdankt: die Geschichte der Blütezeit der italienischen Kunst.

Schon 1873 freilich hatte er, aus Anlass von Grimms Leben Raffaels, einen längeren Artikel („Raffaelstudien“) in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht. Aber derselbe war wesentlich polemischer Natur und zwar stark persönlich gefärbt gewesen. In dem obengenannten Schriftchen aber bot er ein wahres Muster scharf eindringender und besonnener Kritik und geschlossener beweiskräftiger Schilderung. Wenige Jahre darauf (1878) folgte dann das monumentale Werk über Raffael und Michelangelo (zweite Auflage 1883), wo er seinen Satz bewahrheitete: „Die Jahre 1508 bis 1513, in welchen Bramante am S. Peter baute, Michelangelo die Deckengemälde in der Sixtinische Kapelle schuf und Raffael die zwei ersten Stanzen malte, sind und bleiben das Heldenalter unserer Kunst.“ Abgesehen von der prachtvoll ausgestatteten Abhandlung über die Schule von Athen (1883), zu Jacobys Stich, hat er dann von 1881 bis 1886 öfters im Repertorium für Kunstwissenschaft über die namentlich durch Lermolieff stark in Fluss gebrachte Raffaellitteratur berichtet.

Dann aber wandte er sich wieder der seinem Herzen besonders nahe liegenden Geschichte des Mittelalters zu, veröffentliche 1879 (in den Berichten der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften) seine Abhandlung über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, 1884 (in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst) die über die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert, namentlich aber in den Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft die fundamentalen Arbeiten über die Psalterillustrationen (1880), die Genesisbilder (1884), und den Bilderschmuck in den Sakramentarien (1889).

Seit demselben Jahre 1879 unternahm er, nachdem er bereits durch kunsthistorische Einleitungen zu den Bädekerschen Reisebüchern auf eine Klärung der Kunstanschauungen weitester Kreise hingewirkt hatte, das Werk, welches ihm bei seinen verschiedenen Neuauflagen gestattete, seinen Anschauungen über das Gesamtgebiet der Kunstentwickelung immer

festere, ja eine nahezu klassische Gestalt zu geben: das Textbuch zu Seemanns kunsthistorischen Bilderbogen (zuerst anonym, dann 1881 unter seinem Namen und 1888/89 in wesentlich vermehrter dritter Auflage).

Seinen eigenen Schriften reihen sich die beiden Schülergaben an, die ihm 1885 bei Gelegenheit seines 25. Jahresjubiläums als Dozent gewidmet wurden: die gesammelten Studien zur Kunstgeschichte und der Straßburger Festgruß.

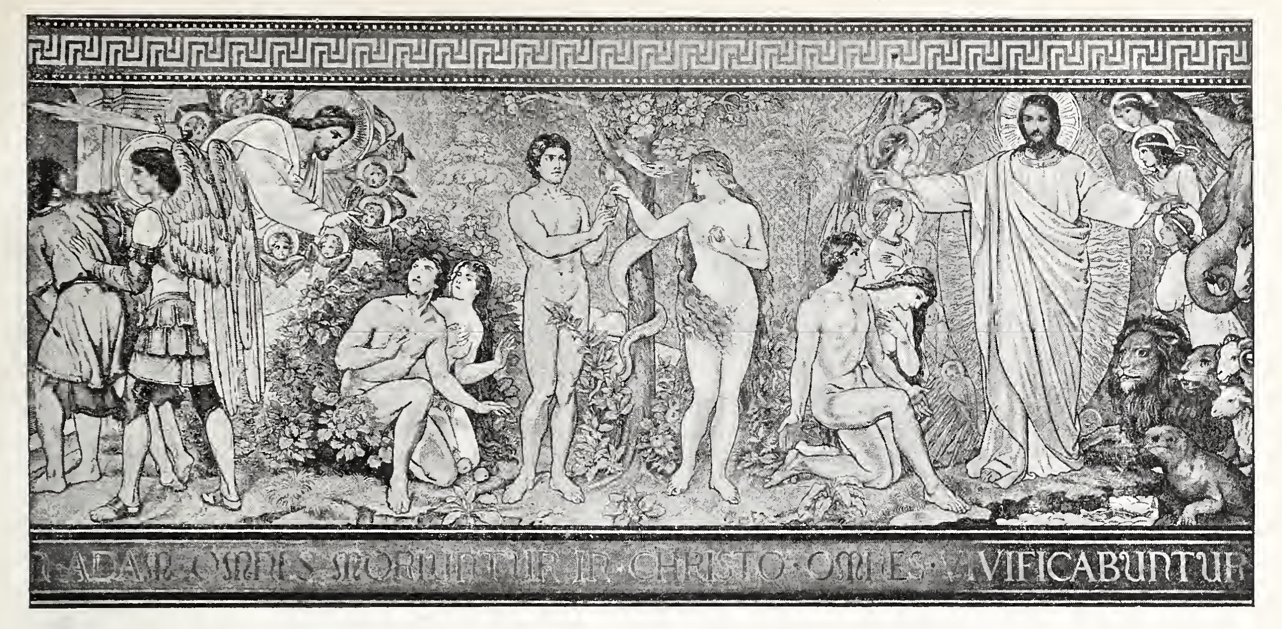
Endlich muss hier eines Werkes Erwähnung geschehen, das ihn durch den größten Teil seines Lebens begleitet hatte: der Biographie Dürers, die nun erst nach seinem Hinscheiden zur Herausgabe gelangen soll. In der ersten Hälfte der siebziger Jahre, als Thausings Dürer in Sicht war, hatte er schon seine Arbeit in den wesentlichen Teilen vorbereitet; wie er selbst aber berichtet, stand er sofort von seinem Vorhaben ab, als er von den Absichten des jüngeren Genossen hörte. Eine Zersplitterung der Kräfte auf dem jung angebauten Gebiet der Kunstgeschichte erschien ihm verderblich. — Überhaupt strebte er mit allen Kräften darnach, für seine Wissenschaft die Anerkennung der gelehrten Kreise zu erringen, indem er ihre historischen Grundlagen zu festigen suchte und scharf auf die Fernhaltung aller in diesen Rahmen nicht ohne weiteres passenden Bestrebungen achtete. Daraus erklärt sich auch die Schroffheit, womit er in seinem Aufsatz über Kunstkenner und Kunsthistoriker (Im neuen Reich, 1881) die ersteren nebst den Paläographen, Diplomatikern und Archivisten aus dem Bereich der Wissenschaft in das ihrer bloßen Vorbereitung verwies.

So wenig sich eine solche Anschauungsweise infolge des Wechsels der Zeiten für die Zukunft wird aufrecht erhalten lassen, so bezeichnend und notwendig war sie für jene Zeit, die durch Springer ihre abschließende Gestalt erhalten hat. Denn nur durch die Beschränkung auf das unmittelbar Gesicherte konnten für den weiteren Ausbau dieses Faches die Fundamente gewonnen werden, die zugleich den Umfang des Ganzen und die Verhältnisse der Teile dauernd bestimmen. Gerade weil die nachfolgenden Geschlechter infolge der weiter gehenden Spezialisirung wie auch der Nötigung, den Problemen des spezifisch Künstlerischen näher zu treten, voraussichtlich immer weniger im stande sein werden eine solche Höhe des Standpunktes und Weite des Umblickes zu erringen, wird das hier Geleistete seinen dauernden Wert behalten und noch viele der Späteren sich zu Dank verpflichten. Auch das Beispiel genauer Forschungsweise hat bereits so feste Wurzeln im Leben gefasst, dass es eine unverlierbare Errungenschaft dieser Wissenschaft bildet. In den weiteren Kreisen der Kunstfreunde aber wird Springer als glänzender Schriftsteller, der sowohl durch die Knappheit und Klarheit seiner Darstellungsweise wie durch die Wärme und zugleich Unparteilichkeit seines Urteils sich auszeichnete, fortleben.

Alle diese Eigenschaften traten bei seiner Wirksamkeit als Dozent noch in gesteigertem Maße hervor. Denn er war ein geborener Lehrer und setzte da seine Persönlichkeit voll ein. Julius Lessing, der ihn noch in Bonn gehört hatte, hat in der Zeitschrift für bildende Kunst (1885) von seinem Auftreten auf dem Katheder ein lebendiges Bild entworfen. Damals war Springer noch schlank, sein hageres Gesicht war von tiefschwarzem, zur Seite fallendem Haar umrahmt. Ernsten Blickes begann er seinen Vortrag, den er in der Regel ganz frei hielt; dann aber entzündete sich bald durch die Berührung mit den Zuhörern in ihm eine Begeisterung, wie sie bei anderen sich nur in besonders glücklichen Augenblicken einzustellen pflegt; der wunderbare Zauber, der von seiner Persönlichkeit ausströmte, wurde wirksam; in prächtigem Strom floß die Rede dahin, „bilderreich und doch plastisch und absolut zutreffend und bestimmt in der Bezeichnung". Jede Vorlesung rundete sich zu einem geschlossenen Kunstwerk ab; der Inhalt aber, auf strenger Methode beruhend, war stets auf das gewissenhafteste vorbereitet.

Mit diesem Bilde des allgemein Betrauerten, das ihn inmitten seiner liebsten Wirksamkeit zeigt, müssen wir von ihm scheiden. In einem zweiten Artikel soll versucht werden zu zeigen, was er für die Kunstgeschichte auf ihren verschieden Gebieten geleistet hat.

Einige weitere biographische Einzelheiten über Springer sind an den folgenden Stellen zu finden: C. v. Wurzbachs biograph. Lexikon für Österreich. — Walter von Lund: Aus dem Leben eines deutschen Professors (Breslauer Zeitung, 19. Aug. 1883). — J. Lessing: A. Springer (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1885, S. 173). — Neue Freie Presse, 3. Juni 1891, Abendbl. — Ebendort ein ausführlicher Nekrolog von Jos. Bayer, 9. Juni, Morgenbl. — Ein Verzeichnis seiner wichtigsten Schriften bis einschl. 1884 in R. Kukulas Allg. deutschen Hochschulenalmanach, Wien 1888.



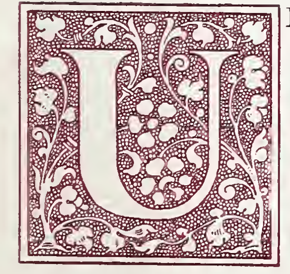
Wandmalerei im Dom zu Fünfkirchen.

DER DOM ZU FÜNFKIRCHEN UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG.

VON *G. SCHAEFER.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.



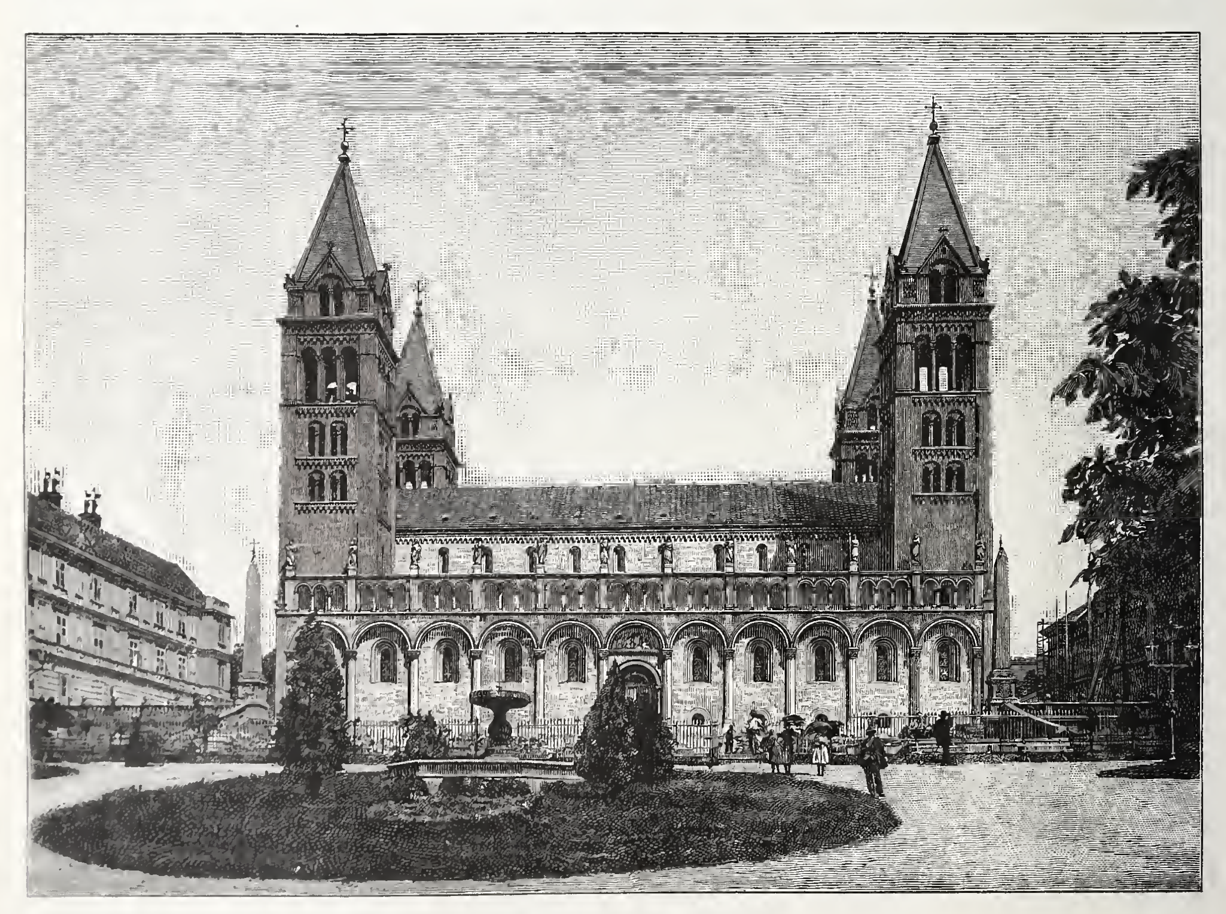
EBER die nach einem Jahrzehnt ununterbrochener Arbeit nun glücklich vollendete Wiederherstellung des Domes von Fünfkirchen durch den kürzlich verstorbenen Dombaumeister Friedrich Freiherrn von Schmidt sind zwar dann und wann vereinzelte Nachrichten in die Offentlichkeit gedrungen, allein an einer umfassenden Übersicht der Lösung dieser baukünstlerischen Aufgabe fehlt es zur Stunde noch gänzlich. Und doch handelt es sich hier um ein Architekturwerk, welches im Kreise der Sakralbaudenkmäler Ungarns den größten Anspruch auf Beachtung erheben darf, zumal seine Erneuerung in die Hand eines der kunstmächtigsten Meister unseres Jahrhunderts gelegt war und zu seiner Vollführung seitens des hochwürdigsten Herrn Bischofs Ferdinand Dulánszky Excellenz und des hochwürdigen Domkapitels alle diejenigen materiellen Mittel, welche jedem bedeutenden, weitaussehenden Unternehmen Nerv und Rückhalt geben, mit ungewöhnlicher Freigebigkeit aufgeboten worden sind.

Durch das Zusammenwirken so günstiger bewegender Ursachen ist ein Dom entstanden, von dem ohne Bedenken behauptet werden kann, dass er durch tektonische Gediegenheit, stilistische Reinheit und monumentale Schönheit mit ähnlichen Unternehmungen der Gegenwart innerhalb wie außerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie kühn wetteifert, durch seine wundersame, ebenso reiche wie geschmackvolle dekorative Innenausstattung aber sie alle ausnahmslos übertrifft. Auch der Umstand ist von vornherein erwähnenswert, dass die Lösung der Aufgabe, weitentfernt auf eine restaurirende Thätigkeit eingeschränkt zu bleiben, durch die Lage der Dinge auf einen fast völligen Neubau hindrängte, und dass der berühmte Baumeister, welchen man bis dahin nur als Gotiker kannte, in seinem Fünfkirchener Dom den Beweis geliefert hat, dass er auch über die Gesetze des romanischen Stiles mit souveräner Macht gebot. Ich spreche das Wort mit voller Überzeugung aus, auf Grund persönlicher Anschauung des hehren Kirchenbaues im Herbst des verflossenen Jahres.

Schon damals stand der Entschluss einer Veröffentlichung der gewonnenen Eindrücke bei mir fest.

Als ich dann, auf der Heimreise nach Darmstadt, Wien berührte und den Herausgeber dieser Zeitschrift besuchte, war auf die Frage nach meinen Reisezielen der Name Fünfkirchen kaum genannt, als der geehrte Herr Kollege sichtlich erfreut das Wort ergriff: „Hier auf meinem Verzeichnis der in Aussicht genommenen Artikel für die ‚Zeitschrift‘ ist der Fünfkirchener Dom längst vorgemerkt; vergebens spähte ich bisher nach einem Bearbeiter, der das Bauwerk mit eigenen Augen gesehen; das wäre wieder einmal eine Aufgabe für Ihre Feder, selbstverständlich mit Abbildungen; wohlan, schlagen Sie ein!“ Die freundliche Aufforderung konnte meine Lust zur That nur steigern; war sie doch eine Begegnung in dem gleichen Gedanken. Nachdem hinsichtlich der Abbildungen die dankenswerte Fürsorge des Freiherrn von Schmidt, meines vieljährigen Freundes, gewährt und das Programm hierzu mündlich wie schriftlich besprochen und festgestellt war,[1]) schritt ich zur Sichtung der an Ort und Stelle unter gefälliger Mitwirkung der Bauhütte gesammelten Notizen und zu nachstehendem Versuch einer Schilderung der neuerstandenen ungarischen Prachtbasilika, mit einleitenden Rückblicken auf ihre Vergangenheit.[2])

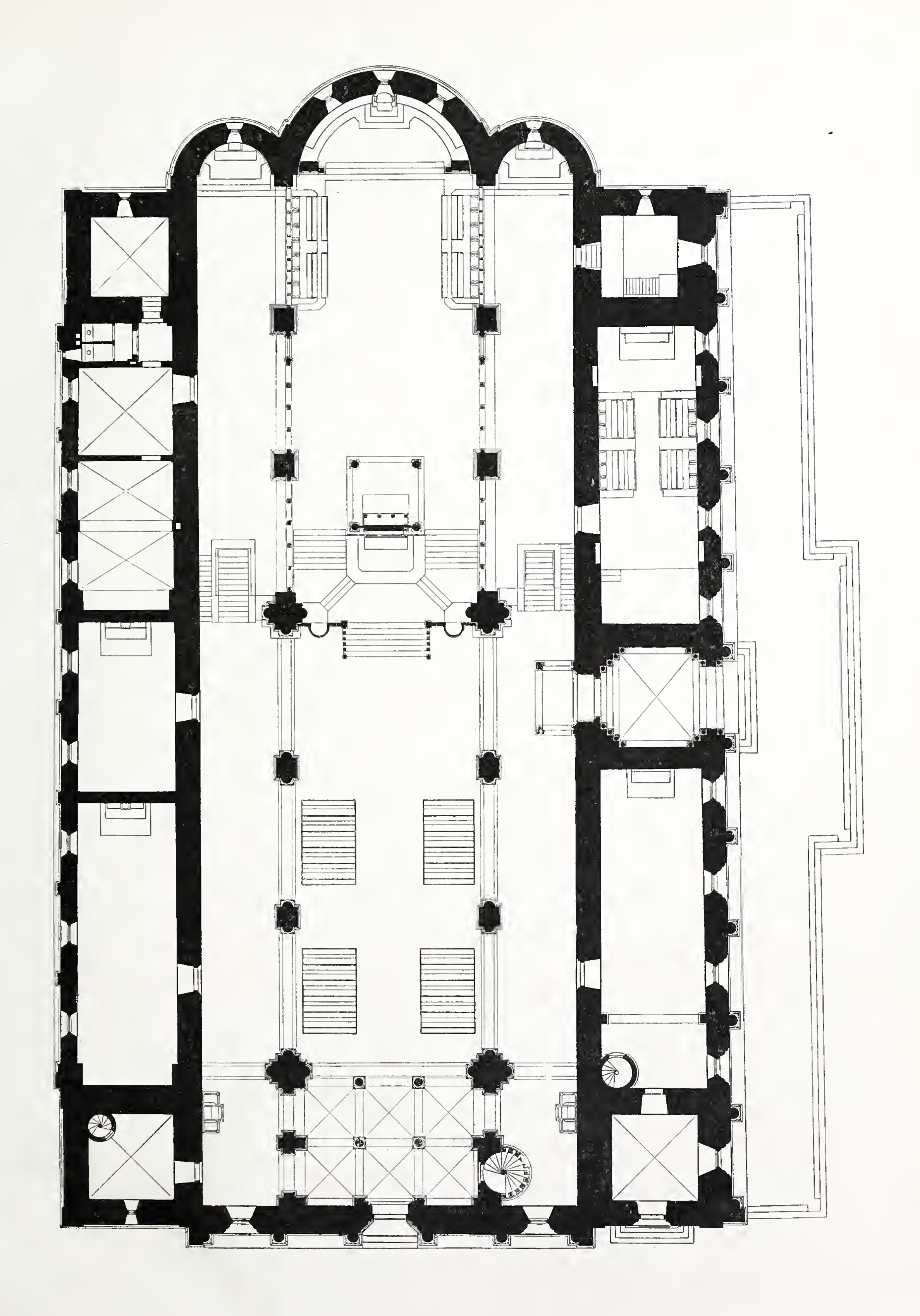
Die Ortlichkeit, auf welcher der Fünfkirchener Dom — *Basilica Cathedralis S. S. Petri et Pauli Quinqueecclesiensis* — steht, bildet die südliche Abdachung des pittoresken Höhenzuges Mecsek und beherrscht durch ihre Lage die Stadt und deren Umgebung bis weit in die zwischen Donau und



Südfassade des Domes zu Fünfkirchen.

1) Der Tod des Meisters hat die auf seine Veranlassung begonnene Ausführung dieses Programms leider verzögert. Doch hat sowohl der Sohn des Verewigten, Herr Prof. Baron Heinrich von Schmidt in München als auch der verdienstvolle Bauleiter des Domes, Herr Architekt Kirstein das Fehlende glücklich ergänzt und so die reiche Ausstattung dieses Aufsatzes ermöglicht.

2) Litteratur. Josephi Koller, Canonici etc., Prolegomena in historiam Episcopatus Quinqueecclesiae, Posonii 1808. — Mitteilungen (VIII—XVI) und Jahrbuch (I) der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, insbesondere die Abhandlungen von Dr. E. Henßlmann und Prof. R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1856—1871. — Bericht über den Vortrag des Herrn Oberbaurates Friedrich Schmidt „Die Restaurirung des Domes zu Fünfkirchen“, in der Wochenschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, VII. Jahrgang 1882.



Grundriss des Domes zu Fünfkirchen.

Drau sich erstreckende Baranya-Ebene. Kein Zweifel, dass diese Stätte schon Jahrhunderte vor Erbauung des Domes dem christlichen Kultus geweiht war; denn sie birgt noch heute ein Sacellum, welches seiner tektonischen und dekorativen Beschaffenheit nach, mit Bauten des frühchristlichen Kunstkreises so sehr übereinstimmt, dass es als eine Schöpfung spätestens aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zu betrachten ist, zumal gegen die Mitte dieses Säkulums die Hunnennot hereinbrach und die Entstehung eines solchen Baudenkmales für die Zeit nach jener Bedrängnis nicht mehr denkbar erscheint.

Das kleine Heiligtum, einer Katakombe vergleichbar, ist ein unterirdischer ausgemalter Hallenraum, tief im Inneren der vor der Südseite der Kathedrale sich ausbreitenden Domterrasse. Die Anlage hatte sepulkrale Bestimmung und ist in einem Abstand von nur 2 m 50 cm vom Sockel des Domes entfernt. Sie befindet sich hiernach in so unmittelbarer Nähe des Gotteshauses, dass man nach Analogie vornehmer Grufträume frühchristlicher Zeit zu Rom — es sei beispielsweise an die Sepulturen in der Umgebung der ehemaligen Konstantinbasilika erinnert — zu der Annahme sich gedrängt fühlt, das Sacellum sei im Schatten einer alten Basilika entstanden, die sonach als Mutterkirche der an dieser Stelle nachfolgenden Kathedralbauten anzusehen wäre. Diese Annahme findet Unterstützung durch eine aus dem vorigen Jahrhundert stammende Nachricht, wonach bei Einebnung des Domplatzes zwischen dem Südportal der Kathedrale und der bischöflichen Residenz die Grundmauern eines älteren Kirchengebäudes und Überreste von Säulen mit wohlerhaltenen Kapitälen zu Tage getreten sind. Aller Wahrscheinlichkeit nach beziehen sich auf diese Überreste die drei Abbildungen von Kapitälen bei J. Koller, deren schwerfällige Kelchform und unsichere Akanthusbehandlung unbedenklich auf die römisch-christliche Ära Pannoniens zurückzuführen ist und von denen der gelehrte Domherr sagt: *Haec omnia capitella in ruderibus Castri Quinqueecclesiensis reperta sunt.* Unter *castrum* ist nämlich das gesamte Domgebiet zu verstehen, dessen Benutzung als Römerkastell durch zahlreiche Funde von gebrannten Werkstücken mit Legionsstempelzeichen beglaubigt ist. Auch in späteren Jahrhunderten war die Örtlichkeit befestigt. Die Prolegomena Kollers enthalten aus der Türkenzeit eine Aufnahme von Fünfkirchen in der Vogelschau, auf welcher die an Moscheen und Minarets reiche Stadt von Wall und Graben umzogen ist und das Domgebiet mit Kathedrale, Bischofshof und Nebengebäuden als bastionirte Citadelle erscheint. Die letzten Spuren dieser Befestigung sind erst seit einigen Jahrzehnten vom Erdboden verschwunden. Zwei Moscheen sind noch zur Stunde im Inneren der Stadt vorhanden. Die größere dient als Pfarrkirche, die kleinere als Hospitalkapelle, neben welcher ein Minaret mit flachen Kanneluren an den Achteckseiten und schlanker, vor einiger Zeit erneuerter Spitze in die Lüfte ragt.

Vielen Generationen war die Erinnerung an das Sacellum ganz und gar verloren gegangen; erst 1780 bei Niederlegung eines darüber errichteten alten Wohngebäudes wurde es wieder entdeckt. Der Eingang war vermauert, ein Umstand, welcher die bei der Freilegung vortreffliche Erhaltung der Anlage erklärt. In der Folge verursachte das Eindringen von Feuchtigkeit manchen Schaden. Um dem Aufsteigen der Bodennässe zu wehren und den ferneren Ruin der Malereien zu verhindern, wurde in neuester Zeit ein Betonfußboden gelegt. Der Grundriss der Gesamtanlage zeigt einen schmalen, offenbar aus jüngerer Zeit herrührenden Korridor, zu dem man mittelst einer zehnstufigen Steintreppe hinabsteigt. Der Korridor mündet in einen unregelmäßigen, mit dem Sacellum gleichalterigen Vorraum. In die nördlichen Wandecken des letzteren sind zwei Steinsitze eingelassen, zwischen denen ein Rundbogeneingang in eine rechteckige Grufthalle als eigentliches Sacellum oder Kubikulum führt. Sämtliche Räume bestehen aus Ziegelwerk und sind von Tonnengewölben aus gleichem Material überspannt. Auf einzelnen Ziegeln der beiden älteren Räume sollen — wie nachträglich zu meiner Kenntnis gekommen — Stempelzeichen der *II. legio adjutrix* vorhanden sein. Die Abmessungen sind: Länge des Korridors 20 m, Breite 1 m 85 cm, Höhe 2 m 35 cm, Länge des Vorraumes 2 m, Breite 1 m 20 cm, Höhe 2 m 35 cm; Höhe des Rundbogeneinganges 1 m 40 cm, Breite 55 cm; Länge des Sacellums oder Kubikulums 3 m 30 cm, Breite 2 m 80 cm, Höhe bis zum Gewölbescheitel 2 m 23 cm. Innerhalb des letztgenannten Hauptraumes, dessen Fußboden 5 m tief unter der Oberfläche der jetzigen Domterrasse gelegen ist, fand man ein — wie nach Kollers Ausdruck *in ara sacelli* anzunehmen ist — frei aufgebahrtes Skelett eines starken Mannes, und bald nachher, außerhalb der Anlage und in geringer Entfernung davon, dreizehn Steinsärge mit Gebeinen, gläsernen Ampullen und aufgemalten Christusmonogrammen an Kopf- und Fußenden der Sarkophage. Leider ist von alledem jede Spur verschollen; der beglaubigte Fund

gestattet übrigens sichere Rückschlüsse auf die ehemalige Bestimmung der Domterrasse als Friedhof im Sinn eines frühchristlichen Cömeteriums.

Alles Interesse nimmt im Sacellum die malerische Ausschmückung in Anspruch. Der zwischen Korridor und Rundbogeneingang gelegene Vorraum hat diesen Schmuck bis zur Unkenntlichkeit eingebüßt; dagegen sind im Kubikulum ansehnliche Überreste dekorativer Malerei in Freskotechnik auf die Gegenwart gekommen. Sämtliche Wandflächen, einschließlich der gewölbten Decke, sind durch teils breite, teils schmale rote, bräunliche und schwarze Linien in Felder eingeteilt, deren Inneres ornamental bemalt und mit einzelnen figürlichen Darstellungen geschmückt ist. Am besten hat sich die Auszier der Nordwand erhalten, deren Mitte ein in den Zwischenräumen mit blauen Sternchen versehenes Monogramm Christi in rotem Rund einnimmt. An den Seiten stehen zwei etwa meterhohe mit Tuniken und Himatien bekleidete bärtige Gestalten, welche in der Auffassung als Verkündiger des göttlichen Wortes erscheinen und als Apostel zu deuten sein dürften. Beide Gestalten sind nämlich mit erhobenem Arm, wie in der Rede begriffen dargestellt. Die gesenkten Arme und die unteren Körperteile sind jetzt nicht mehr zu erkennen. Ehedem trug die eine Figur in der Rechten eine Schriftrolle; die andere erfasste mit der tiefgehaltenen Linken die Falten des Mantels. In der Mitte ist die Wand von einer rechteckig überhöhten, im Hintergrund mit Luftzug versehenen Nische durchbrochen, deren Inneres rohes Mauerwerk zeigt und den Eindruck eines ausgeraubten und zerstörten Raumes macht.

Die lineare Einteilung und vegetative wie figürliche Ausstattung der Nordwand setzt sich auf den drei übrigen Wandflächen fort, deren weiße Felder bunte Einfassungen in Rot, Gelb und Schwarz zeigen, während das leicht und flüssig gezeichnete Pflanzenornament in realistischer Wiedergabe von grüner Farbe ist. An der Südwand treten rote Einfassungen in dichter Reihe auf; sie folgen konzentrisch dem Anlauf des Tonnengewölbes, umrahmen den Eingangsbogen und setzen sich am Thürgewände in horizontaler Umbildung fort. Die so umschlossenen Flächen sind mit leichtem Gezweige von lanzettförmigen Blättern auf braunen Stengeln ausgefüllt. Die Einteilung des Tonnengewölbes selbst zerfällt in ein rechteckiges größeres Mittelfeld, an welches zwei kleinere Nebenfelder mit einem der Südwand entsprechenden Vegetativschmuck sich anschließen. Das Mittelfeld zeigt im Gewölbescheitel ein umfangreiches Medaillon, während nach den Ecken des Feldes hin vier kleinere Medaillons mit Brustbildern von künstlerisch ausgeführten jugendlichen Gestalten angeordnet sind, die nicht mit Unrecht als Porträts verstorbener Familienmitglieder erklärt werden. An den Seiten des Medaillons treiben Delphine ihr Spiel und schreiten Pfauenpaare einher. Der weiße Grund der Zwischenflächen ist von zartem Rankenwerk belebt. An das dreigeteilte Deckenfeld, welches die ganze Länge der Tonnenwölbung einnimmt, schließen sich abwärts gen Ost und West je drei umrahmte, am Fußboden von breiten roten Streifen begrenzte Rechteckflächen mit biblischen Darstellungen an, von denen leider nur noch die Errettung des Jonas aus dem Bauche des Walfisches mit einiger Deutlichkeit erkennbar ist. J. Kollers kolorirte Abbildung des Sacellums aus dem Beginn dieses Jahrhunderts — mag sie künstlerisch wenig befriedigen — giebt immerhin dankenswerte Aufschlüsse über zwei andere, jetzt unkenntlich gewordene biblische Scenen auf den genannten Wandflächen. Wir sehen Noah in der Arche und die Weisen aus dem Morgenlande ihre Gaben tragend; vier Brustbilder sind von Lorbeerkränzen umschlungen und innerhalb des großen Medaillons an der Deckenwölbung ist wiederum ein Christusmonogramm sichtbar, an dieser Stelle in Blättereinfassung. Die Übereinstimmung der Malereien mit frühchristlichen Wandbildern in den Katakomben zu Rom, namentlich in den Cömeterien der heil. Agnes, des heil. Kallixtus und der Priscilla, ist nach Inhalt und Form unverkennbar und für das Zeitverhältnis wichtig. — Bei der jüngsten Planirung der Domterrasse wurde das Sacellum mit erdenklichster Pietät geschont und mit einem neuen Eingang versehen, welcher der Würde des ältesten Baudenkmales christlicher Kunst in pannonischen Landen vollkommen entspricht.

Zwischen der Zeitstellung des Sacellums und der Stilbeschaffenheit des Domes in seinen vor der jetzigen durchgreifenden Erneuerung bestandenen älteren Bauteilen liegt eine Jahrhunderte umfassende Kluft, aus deren Dunkel nur matte Lichtspuren zur Aufhellung der Geschichte des Denkmales hervorbrechen. Hat die urkundlich bestätigte Gründung der Fünfkirchener Diözese im Jahre 1009 durch König Stephan den Heiligen die Errichtung einer neuen Kathedrale an Stelle der oben erwähnten frühchristlichen Basilika veranlasst? Bezieht sich die Nachricht von einer angeblich 1064 niedergebrannten Domkirche auf jenen älteren Bau oder auf ein frühromanisches Gotteshaus des Königs Stephan? Und

ist die nach jenem Brande wiedererbaute Kirche identisch mit der auf die Gegenwart gekommenen Kathedrale? Das sind ungelöste Fragen, auf welche einfach die Antwort lautet: wir wissen es nicht. Ohne allen und jeden verbrieften Zusammenhang mit den auf dem nämlichen Baugrunde vorher errichteten Sakralarchitekturen ragt der Dom von Fünfkirchen in die Gegenwart herein und trotzt der sonst so erfolgreichen Forschung unserer Tage, welcher es schlechterdings nicht gelingen will, sei es quellenmäßige Nachweise für das Gründungsjahr der Kathedrale, sei es überhaupt urkundliche Belege für ihre ältere Baugeschichte aufzufinden.

Unter solchen Umständen bleibt für die kunstwissenschaftliche Beurteilung kein anderes Mittel übrig, als aus der Formensprache des Gebäudes einigermaßen auf seine Zeitstellung zu schließen. Aber wie klar auch diese Formensprache dem romanischen Stilgesetz folgt, so stehen gleichwohl zwei grundverschiedene Ansichten über das dem Gotteshaus zuzuweisende Stadium der Stilbewegung einander gegenüber. Die eine Ansicht, welche den Beginn des Bauwerkes in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, seine Vollführung aber spätestens in den Anfang des 12. Jahrhunderts setzt, stützt sich auf den am Dom vorherrschenden einfachen und strengen Stil, als untrügliches allgemeines Kennzeichen des romanischen Formenausdruckes um die Wende der genannten beiden Jahrhunderte. Die andere Meinung geht dahin, die Grundsteinlegung habe in einer beträchtlich jüngeren Aera und zwar mit größter Wahrscheinlichkeit im vorletzten oder letzten Decennium des 12. Jahrhunderts stattgefunden, zu einer Zeit, wo die Baukunst in Ungarn unter König Bela III. überhaupt die ersten monumentalen Anregungen empfangen habe, als deren Wirkung der völlige Umbau der meisten Kathedralen des Landes anzusehen sei. Ob diese Bewegung auch den Fünfkirchener Dom ergriffen, bleibt allerdings dahingestellt.

Im Beginn des 14. Jahrhunderts soll dann die bis dahin flach eingedeckte Kathedrale ihr gotisches Gewölbe nebst spitzbogigem Lichtgaden erhalten haben, Neuerungen, für welche die an einem der ehemaligen Spitzbogenchorfenster befindlich gewesene Inschrift *labore magistri Demetri lapicide* und eine bald 1303 bald 1335 gelesene Jahreszahl lange Zeit als entscheidende Nachweise angesehen wurden. Mag es nun mit der Jahreszahl in der einen oder der anderen Lesart seine Richtigkeit haben, so konnte sie höchstens auf den Lichtgaden Anwendung finden, keinenfalls aber auf das bei dem jetzigen Umbau zu Gunsten der Erneuerung der ursprünglichen Flachdecke wieder beseitigte gotische Gewölbe, welches nach allen Anzeichen des Stiles und abgesehen von einer teilweisen Renaissance-Veränderung nicht der ersten Hälfte des 14., sondern dem Schluss des 15., wo nicht dem Anfang des 16. Jahrhunderts entstammte. — In der Türkenzeit — 1543 bis 1687 — musste sich der Dom die Umwandlung in eine Moschee gefallen lassen und die Krypte soll damals schwer profanirt und als Pferdestall gebraucht worden sein. Die letztere Annahme verweist Dr. E. Henßlmann ins Gebiet der Fabel und wirft sich überhaupt in Sachen der Benützung ungarischer christlicher Kirchen zu islamitischen Kultstätten als Ehrenretter der Türken auf. So steht denn auch hier Ansicht gegen Ansicht.

Nachdem während des 18. Jahrhunderts infolge von Zerstörungen durch Brandgeschosse in den Unruhen des Jahres 1704 abermals Erneuerungen am Dom stattgefunden, wurde das von zeitweiligen Schlimmbesserungen stark heimgesuchte Bauwerk in den ersten Decennien des gegenwärtigen Jahrhunderts von einem Schicksal betroffen, schwerer als alle Unbill durch Brand und Profanirung ihm jemals zugefügt: die Kathedrale wurde restaurirt. Gewiss war der Wille gut und der Vorsatz lobenswert, dem altehrwürdigen Gotteshaus wieder ein seiner hohen Bestimmung entsprechendes kunstschönes Aussehen zu geben. Leider waren bei Beginn des Unternehmens die Zeiten noch nicht herangekommen, wo dies mit künstlerischem Erfolg hätte geschehen können. Es fehlte zwar nicht an der Lust zum Bauen, auch nicht an achtbarem technischem Wissen und Können; aber die im klassicirenden Eklekticismus jener Zeit geschulten Bautechniker litten an einer gewissen Überschätzung, die sich selbstgefällig darüber hinweg zu täuschen suchte, dass zur Erneuerung von charaktervollen Monumentalbauten in wahrhaft künstlerischem Sinn, zumal zur stiltüchtigen Wiederherstellung eines vielgeschädigten romanischen Domes denn doch etwas mehr gehört, als bloßes Belieben. Zur Zeit als die Geschicke der Kathedrale von 1805 bis in die zwanziger Jahre den Architekten Gianone von Fünfkirchen und Pollak von Budapest und dem Fünfkirchener Bildhauer Windisch anvertraut worden, hatte das Studium der mittelaltrigen Stilarten kaum in der Stille wieder zu erblühen begonnen; auf den Kunstschulen aber war dieses Studium noch ein verschlossenes, um nicht zu sagen verpöntes Buch. Was Wunder, wenn die Restauratoren stilistisch unvor-

bereitet zum Werke schritten und trotz mancher anzuerkennenden technischen Leistung sehr bald zeigten, dass sie ihrer Aufgabe in künstlerischem Betracht nicht entfernt gewachsen waren und in Geschmacklosigkeiten sich verirrten.

Die alte Basilika stellte sich dar als dreischiffiges Langhaus mit einer Krypta unter dem Hochchor, vier vorgelegten Türmen, einer Hauptapside für das Mittelschiff und je einer kleineren Apside für die Nebenschiffe. Seitliche Kapellenbauten waren Zuthaten verschiedener Jahrhunderte und ließen es dahingestellt erscheinen, ob sie lediglich des Kultus wegen oder aus technischen Gründen erbaut worden, denn sie bildeten thatsächlich die Widerlager gegen das Ausweichen der Seitenmauern. Diese auch am jetzigen Neubau beibehaltene Gesamtanlage des Domes ist einzig in ihrer Art und nicht mit den in der äußeren Erscheinung ähnlichen viertürmigen rheinischen Kathedralen zu vergleichen, bei welchen eine kombinirte Gewölbeanlage und eine entwickelte Architektur mit organischer Einfügung der Türme in die Seitenschiffe charakteristisch ist, während man es zu Fünfkirchen mit einer ganz schlichten Basilikalanlage zu thun hatte. Bemerkenswert war auch die Absteifung der Langmauern durch zwei Querbögen, eine Anordnung, die auffallend an St. Zeno in Verona erinnerte, wie es denn auch sonst dem alten Bau an lombardischen Einwirkungen nicht gebrach.

Die genannten Architekten begannen damit, die Kapellenanbauten der Langseiten fortzusetzen und auf der Südseite einen seltsamen Fassadenbau mit wuchtigem Mauerwerk zu errichten, während sie an der Nordseite Strebebögen aufführten. Gewaltige Tonnenwölbungen, von außen gegen die Mitte des Baues gespannt, sollten dem Werke Festigkeit geben und das Gleichgewicht herstellen. Durch dieses Verfahren wurde dem drohenden Ruin der Kirche zwar vorgebeugt, allein die in solcher Ausgleichung des Gewölbeschubes gelegene Gefahr war nicht zu verkennen; auch wurden die freien Pfeiler in ungehöriger Weise belastet. Und erst die geschmacklose, total verfehlte äußere Erscheinung des Bauwerkes! Der romanische Grundcharakter der Kathedrale wurde nach der Südseite hin — d. h. nach der Seite, wo die Kirche dem Beschauer am bedeutsamsten entgegentritt — durch einen bizarren Fassadenbau, welcher lanzettförmige Fenster und riesenhafte Säulen mit schwerfälligen überkolossalen Statuen als deren Bekrönung erhielt, bis zum äußersten entstellt; die vier Türme aber wurden auf gleiches Maß gebracht und ohne Helme mit profanem Zinnenwerk abgedeckt. Nur ein Teil der Westfassade und des Chorhauptes mit den drei Apsiden erinnerte noch an den früheren Stilcharakter des Außenbaues. Im Inneren der Kirche aber hatte die rauhe Hand des Weißbinders fast den ganzen Steinbau wie mit einem Leichentuch überzogen und nur Spuren ornamentaler Wandmalerei mit dem Gepräge imitirter Marmorinkrustation übrig gelassen, Motive, die bei der jetzigen Innenausstattung weiter entwickelt wurden und durchgebildet zur Anwendung gelangten.

Aus den hiermit gegebenen Andeutungen über den Zustand worin der Fünfkirchner Dom auf die Gegenwart gekommen, ging die Aufgabe hervor, welche der neuesten Wiederherstellung zu lösen vorbehalten war. Baron Friedrich von Schmidt kennzeichnete seine Aufgabe in treffenden Worten, die ohne alle Umschreibung des Sinnes hier folgen mögen. „Eine partielle Erneuerung, d. h. eine innere Ausstattung, ohne die äußere zu berühren, war ein Ding absoluter Unmöglichkeit, weil jeder Versuch am baulichen Bestand einzelner Teile etwas zu ändern, notwendig das gesamte Bauwerk in Mitleidenschaft ziehen musste . . . . . Bei der ursprünglichen einfachen Gestalt des Domes wäre es bequem gewesen, nur die Zuthaten abzulösen und die alte ursprüngliche Form wieder zum Vorschein zu bringen. Aus konstruktiven Gründen ging dies aber nicht an und so blieb nichts anderes übrig, als eine vermittelnde Architektur einzuführen, welche einerseits so ziemlich im Geiste der Grundauffassung gehalten ist, anderseits in technischer Beziehung allen berechtigten Wünschen Rechnung trägt.“ Wie der kunsterfahrene Meister das vorgesteckte Ziel zu erreichen gesucht und den Dom durch eine, einem völligen Umbau nahekommende Restaurirung im weitesten Sinne des Wortes zur Vollendung gebracht hat, davon soll nun der Versuch einer eingehenden Betrachtung des neu geborenen Bauwerkes in seiner gegenwärtigen Erscheinung ein annäherndes Bild geben.

Schon aus weiter Ferne gesehen, beherrscht der hochgelegene Dom durch die reiche Turmaufgipfelung seines gewaltigen Baukörpers die Stadt und verleiht ihrem überaus malerischen Anblick einen wirkungsvollen monumentalen Zug. Der Eindruck steigert sich, jemehr der Beschauer den über die Häusergruppen emporragenden, im ruhigen Glanz weißgelblichen Steinmateriales strahlenden oberen Bauteilen sich nähert, bis er, bei einer plötzlichen Wendung des Weges am Fuße der Domterrasse angelangt, mit Überraschung des Gesamtbildes der

großartigen wie aus einem Gusse geschaffenen Kathedrale ansichtig wird.

Stolz wie eine Königin thront das hehre Kunstdenkmal auf sanft ansteigender Berglehne und schaut weit ins Land hinaus. Im Mittelgrund liegen ihm westlich die bischöfliche Residenz, östlich das Domkuriengebäude zur Seite. Den Vordergrund unterhalb der Domterrasse bildet ein freier Platz mit einer Anpflanzung von Zierbäumen. Eine günstigere Lage insbesondere zur Erzielung der Höhenwirkung dürfte für einen romanischen Dom kaum denkbar sein. Schon allein unter diesem Gesichtspunkt erscheint die aus bereits erörterten technischen Gründen entsprungene Anschauung des Baumeisters wohlberechtigt, dass es unmöglich im Geiste der Gegenwart gelegen sein konnte, an den Formen primitiver Wucht und Strenge der alten Basilika mit altertümelnder Hartnäckigkeit festzuhalten, dass vielmehr bei Lösung des Problems ein Aufschwung zu der reicheren Formensprache geboten war, worin der romanische Baustil auf dem Höhepunkt seiner Entwickelung die ihm innewohnende Bildungskraft bewährt hat. Die ursprüngliche Plananlage erlitt dadurch nicht den mindesten Eintrag. Demgemäß zeigt das Gebäude in seinen Hauptbestandteilen vor wie nach das unveränderte Festhalten an dem aus der frühchristlichen Sakralarchitektur hervorgegangenen System des charaktervollen Basilikenbaues des 12. Jahrhunderts und zwar unter Beibehaltung einzelner Teile der Umfassungsmauern und der Turmuntergeschosse der bisherigen Kirche; gleichzeitig ermangelt der Umbau aber auch nicht der Formendurchbildung, zu welcher um jene Zeit der Basilikalstil in benachbarten Gegenden romanischer Zunge, vornehmlich in der oberitalienischen Zone und in den adriatischen Küstengebieten gediehen war, von denen die erstehende ungarische Baukunst — abgesehen von deutschen, insbesondere oberfränkischen Einwirkungen — manche Anregung erhielt, wie dies hinsichtlich des Einflusses von St. Zeno zu Verona auf Fünfkirchen bereits erwähnt wurde.

In harmonischem Zusammenklang dieser Faktoren ist ein Bauwerk entstanden, das ganz eigenartig in die Erscheinung tritt und durch technische Tüchtigkeit wie durch künstlerische Originalität in der Handhabung des romanischen Stilgesetzes eine imponirende einheitliche Wirkung äußert. Alle Größe und Würde des Hochmonumentalen ist gewahrt und dabei wird das Auge wohlthuend berührt und erfreut durch eine quellende Fülle der Ornamentation, die, auf das reinste gestimmt, nicht nur den Außenbau ziert, sondern auch das Innere des Domes schmuckvoll gestaltet und gerade hier, durch wohlabgewogene Vereinigung von Formen und Farben, den Gipfel des Kunstschönen erreicht.

Betrachten wir zunächst den Außenbau und beginnen wir mit der Ostpartie. Dieser Bauteil hat bei der Renovation seine ursprüngliche Gliederung in drei Apsiden mit gemeinsamer gedoppelter Sockelgürtung in ungeschmälerter Eigenart bewahrt. Das energische Quaderwerk des Sockels ist von den gedrungenen Lichtöffnungen der großräumigen Krypte durchbrochen. An den Seiten der von drei mäßig breiten, tiefgelaibten Rundbogenfenstern erhellten Hauptapsis steigen Lisenen auf, welche unter dem zahnschnittartigen Gesimskranz mittelst Bogenfriesen verbunden sind. Die an den Hochschiffgiebel gelehnte Apsidenbedachung ist abweichend von der sonst üblichen Steinplatten-, Schiefer- oder Ziegeldeckung in Kupfer ausgeführt; ihre Spitze trägt als plastischen Schmuck das gekrönte Haupt des Königs Stephan in überlebensgroßer Nachbildung einer kleineren romanischen Steinskulptur. Die von je einem Rundbogenfenster beleuchteten Nebenapsiden sind von ähnlicher Formgebung wie die Hauptapsis, erreichen jedoch nur die Höhe des Dachsimszuges dieser letzteren und haben Pinienäpfel zur Bekrönung. Über der Hauptapsis steigt das Hochschiff auf, welches unterhalb seines Giebelschlusses das Motiv des Frieses der Apsidengruppe in etwas veränderter Gestaltung fortsetzt und auf dem Scheitel des Westgiebels ein gleicharmiges, sogen. griechisches Kreuz trägt. Über den Nebenapsiden laden die Seitenschiffe aus, ebenfalls mit zahnschnittartigen Gesimsen an der Giebelung. Die gesamte Chorpartie erhält ihre Hauptwirkung durch das hochragende östliche Turmpaar, dessen wir an dieser Stelle nur flüchtig gedenken, um ein genaueres Eingehen in die Eigentümlichkeit der Turmarchitektur weiter unten mit der Besprechung des analogen, die Westfassade flankirenden Turmpaares zu verbinden.

Die beiden Seiten des Langhauses sind von unterschiedener Behandlung, insofern für die der Berglehne zugekehrte Nordseite eine prunklose Pilasterreihe mit Arkadenblendbogen genügend erschien, während die Südseite, welche durch ihre freie Lage ohnehin als Hauptfronte sich darstellt und deshalb schon bei früheren Umbauten durch architektonischen und plastischen Schmuck bevorzugt wurde, nunmehr in ungewöhnlicher Prachtentfaltung dasteht, als eigentliche Schauseite des Bauwerkes. Das Hochschiff zeigt hier eine Folge von dreizehn, in nahezu

gleichen Abständen angeordneten Rundbogenfenstern, über denen analog der Nordseite ein durch Lisenen abgeteilter Bogenfries dem Bauteil entlang sich hinzieht, worauf das aus Zahnschnittreihen mit Deckplatte bestehende Kranzgesims folgt. An Stelle der früher mit dem südlichen Nebenschiff verbundenen gotisirenden Kapellenanbauten trat eine Neuschöpfung von Grund aus, selbstverständlich nach romanischen Stilgesetzen. Um dem Aufsteigen der neuen Schauseite zu noch größerer Höhenwirkung zu verhelfen, wurde der Südfront ihrer ganzen Ausdehnung nach eine breite Steinplattform vorgelegt, zu welcher acht Stufen führen. Da wo die Plattform dem Portal sich nähert, laden ihre Stufen beträchtlich aus und begünstigen durch ihre vorspringenden Ecken die Aufstellung von Gaskandelabern. — Die gesamte Langhausfront bildet hier eine großartige Arkatur, deren Bogen aus zwölf auf gemeinsamem Stereobat sich erhebenden Säulen hervorwachsen. Jede einzelne Säule ruht auf einer in die Wandfläche übergehenden Plinthe. Die attisirenden Säulenbasamente sind mit den Plinthen durch feingeschwungene Ecknaggen verbunden, ganz im Geiste der romanischen Blütezeit. Die Säulenstämme treten in kräftiger Dreiviertelgestaltung aus dem Baukörper und zeigen an ihren Kapitälen eine große Mannigfaltigkeit der Formen, welche überall den Grundzug der korinthischen Ordnung in romanisirender Umbildung durchschimmern lassen. Über den Kapitälen entwickelt sich aus einfachen Abaken die rhythmische Anordnung des Arkadenzuges. In der Mitte der Bogenreihe baut sich das schon flüchtig erwähnte Portal auf, zu welchem die mehrstufige Treppe emporführt. Ein nach der Tiefe geordnetes Doppelsäulenpaar bezeichnet die Mauerstärke und trägt einen hochgeschwungenen Bogen, dessen Laibung in kassettenförmige Felder eingeteilt ist. Hinter dem Portal öffnet sich eine reich ornamentirte Vorhalle, welche ein rundbogiges Kreuzgewölbe überspannt. Die schmuckvoll skulptirten Gewölberippen ruhen auf vier Säulen, denen eine gleiche Säulenanzahl zur Aufnahme der ebenfalls mit plastischem Zierwerk bedeckten Wandgurten in streng romanischer Formgebung entspricht. Darauf folgen in der Tiefe der Halle neben dem Eingang zum Dominneren nochmals zwei Säulenpaare als Träger des Thürsturzes und eines feingegliederten vergitterten Halbkreisfensters, welches eine Fülle von Licht in das Seitenschiff strömen lässt. Das Material dieser sechzehn Säulen ist gelblicher, dalmatinischer, sogen. Girolamo-Marmor.

An der Außenseite der Vorhalle, oberhalb der dortigen Säulenstellung und umschlossen von einer Arkade, prangt eine figurenreiche Hochreliefgruppe als plastische Zier des Tympanons. Im Mittel des Feldes ist die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kinde als Patronin von Ungarn thronend dargestellt; an den Seiten erscheinen in Verehrung knieend die ungarischen Heiligen: König St. Ladislaus, die Königstochter und Dominikanerin St. Margaretha, der Landesapostel St. Adalbert zur Rechten des Beschauers, und zu dessen Linken der Königssohn St. Emerich, der Bischof und Landesapostel St. Gerhard und St. Elisabeth, die ungarische Königstochter und Landgräfin von Thüringen und Hessen. — Über der langgestreckten Arkadenreihe der ganzen Südfront und unter Vermittelung eines energisch ausladenden Konsolensimses zieht eine Zwerggalerie hin, in deren Gesamtausdehnung sich je drei kleinere Blendarkaden über je einer der größeren Arkaden zwischen zwei Pfeilern spannen. Die Säulchen dieser dreiteiligen kleineren Arkatur sind von gelblichem Dalmatinermarmor und stehen frei von der Rückwand ab, so dass ein schmaler Gang gewonnen ist, der auch die Pfeiler durchbricht und eine Verbindung zwischen den beiden Türmen der Südseite herstellt. Die Galerie ist durch einen kräftigen Simszug abgedeckt und in regelmäßigen Abständen von Pfeilern unterbrochen, welche als Bekrönungen die je 2 m 50 cm messenden Statuen der zwölf Apostel auf 75 cm hohen Postamenten tragen. Das Zusammenwirken des allerwärts an der Südfront waltenden, belebten tektonischen Organismus mit der am Portal und auf der Höhe der Zwerggalerie auftretenden kunstreichen plastischen Zier verleiht der Schauseite das Gepräge eines harmonischen und imponirenden Ganzen. Sowohl die Hochreliefgruppe im Tympanon als auch die Statuen der zwölf Apostel sind treffliche moderne Arbeiten des Bildhauers Georg Kiß zu Budapest und in niederösterreichischem Bettenbrunner Material ausgeführt. Die schwerfälligen, überkolossalen Statuen des alten Baues erwiesen sich für den gegenwärtigen Neubau nicht geeignet, blieben jedoch aus Pietät geschont und sind jetzt im Garten des Priesterseminars aufgestellt.

Gleich der Schauseite des Langhauses ist auch die Westfassade des Domes eine hervorragende Leistung hochmonumentaler Architektur mit Verwertung wirkungsvoller Arkadenmotive und unter Mithilfe plastischer Ausstattung. Dieser von dem westlichen Turmpaar flankirte Bauteil besteht aus einem wuchtigen Untergeschoss mit darüber hinziehender Zwerggalerie, worauf der gegiebelte Oberbau



Inneres des Domes zu Fünfkirchen.

des Mittelschiffes folgt mit leiser Abdeckung der Nebenschiffe an den Seiten. Fünf hochragende Blendarkaden bilden die Gliederung des Hauptgeschosses. Übereinstimmend mit dem Arkadenzug der Langhausfront treten hier sechs schlanke und doch kräftige Dreiviertelsäulen aus dem Baukern hervor. Ihre Basamente entsprechen ebenfalls dem attischen Schema in Verbindung von Hohlkehle und Pfühl, unter Hinzutreten sanft geschmiegter Eckblätter als romanisches Ziermotiv zwischen Basament und Plinthe. Die Kapitäle variiren die korinthische Ordnung, jedoch nicht in streng klassischen schlanken Formen, sondern in mehr gedrungener Gestaltung, zum Zeichen des Aufnehmens der vollen Wucht des Fassadenbaues. Die Bögen sind von feinabgestuften Umrandungen gesäumt; die dazwischen sichtbaren Mauerflächen werden nach den Seiten hin von stattlichen, tiefgelaibten Fenstern durchbrochen, welche die Seitenschiffe erhellen.

Die mittlere Arkade umschließt den einzigen bei der Erneuerung wiederholten Bauteil der früheren Fassade aus romanischer Zeit, das Portal, welches dem alten Portale, dessen nicht mehr brauchbare Werkstücke auf ihren vermauerten Flächen dekorative Überreste römischer Grabdenkmäler tragen, in Form und Material (letzteres bläulichweißer Sterzinger Marmor) pietätvoll nachgebildet wurden. Hiernach zeigen die tiefen Portallaibungen einen lebhaften Wechsel von Hohlkehlen und Schmiegen mit dazwischen angeordneten Rundstäben, deren Kämpfer von karniesartigen Gliederungen umgürtet sind. Vor den Laibungsprofilirungen lehnt sich an deren Seiten je ein schlankes Granitsäulchen an. Die Kapitäle dieser kleinen Säulen folgen der romanischen Kelchform und tragen kräftige Abaken, aus denen im Halbzirkelschlag ein wuchtiger Rundstab sich emporschwingt, welcher mit den Bögen der Laibungsglieder etwas excentrisch steht und ein Tympanon umgibt, worin das Wappen des bischöflichen Bauherrn erscheint. Über dem Portal ist ein Medaillon mit dem Reliefbrustbild des heil. Apostels Petrus, des Schutzpatrones der Kathedrale in die Wandfläche eingelassen, während unterhalb der benachbarten Arkaden ähnliche Medaillonskulpturen des h. Stephan, ersten Königs, und des h. Maurus, zweiten Apostels von Ungarn, ebenfalls von Meister Kiß herrührend, symmetrisch angeordnet sind. Oberhalb der großen Arkadenstellung läuft eine Zwerggalerie hin, welche in fünf, den Arkaden entsprechenden Abteilungen je drei kleine Bogenschläge umfasst, die aus den Kapitälen korinthisirender freistehender Säulchen von gelbgeädertem dalmatinischen St. Girolamo-Marmor sich aufschwingen. Ein Konsolenfries, an dessen Enden Löwengestalten auf Postamenten sitzen, vermittelt den Übergang zum Geschoss des Hochschiffes, wo vier hochragende Fenster das Tageslicht in den Innenbau senden. Schlanke Dreiviertelsäulen von verwandter Gestalt wie die übrige Fassadensäulung teilen die Fenster und zwei reich ornamentirte Bogenfelder bezeichnen die Endigungen des Geschosses nach den Seiten hin. Den Abschluss nach oben bildet der in seiner Rückwand von einer ansehnlichen Fensterrose durchbrochene Giebel, welcher vor der Lichtöffnung eine der Dachschräge entsprechende freistehende Säulung entfaltet, an den Fußpunkten der Giebelschenkel mit knieenden beschwingten Himmelsboten geschmückt ist und dessen Spitze in einem Steinkreuz mit dem Reliefbrustbilde Christi in der Auffassung als *vera icon* ausklingt.

Schon aus dieser schlichten Beschreibung wird der Stilkundige erkennen, dass das Fassadenwerk in seinem Grundgedanken an die Säulenstirnseiten der Pisanischen und Lucchesischen Sakralarchitekturen sich anlehnt; allein er wird auch herausfühlen, dass gegenüber der dort vorwaltenden Häufung der Säulen und Säulengeschosse diese wirkungsvollen Schmuckmotive an der Fünfkirchener Domfassade mit genialer Freiheit erfasst und mit seltener Klarheit und weiser Einschränkung durchgeführt sind. Was an den italienischen Werken erstrebt worden, ist an dem ungarischen Werke mit künstlerischer Reife erreicht und gleichzeitig wird dem Hochschiff seine belebte Wirkung, welche dieser Bauteil infolge der früheren Erneuerung verloren hatte, wiederum gesichert.

Im Sinne der Ausgestaltung der Fassade ist denn auch der Baumeister dazu gelangt, den oberen Teil der Türme als offene Loggien mit aufgesetzten Spitzhauben aufzuführen, das ganze System durch die Turmerhebung als einheitliches Gebilde zusammenzufassen und ihm Schluss und Harmonie zu geben. — Die beiden Turmpaare bauen sich in je vier Geschossen von verschiedenen Abmessungen in der Weise auf, dass das Untergeschoss das beträchtlichste Höhenverhältnis zeigt, das darauf folgende Geschoss an Höhe abnimmt, worauf ehedem ein kleineres und ein größeres Arkadengeschoss das Ganze zum Abschluss brachten. Das nämliche schlimmbessernde Baustadium, welches die nördlichen und südlichen Kapellreihen geschaffen, hatte auch die Türme in Mitleidenschaft gezogen durch Aufsattelung eines nun beseitigten fünften Geschosses mit der schon erwähnten Zinnenbekrönung. Bei der jetzigen

Erneuerung sind von der alten romanischen Turmanlage je vier Geschosse mehr oder weniger erhalten geblieben. Auffällig ist der Wechsel ihrer Grundrissgestaltung, insofern die Planform des östlichen Turmpaares dem Rechteck folgt, diejenige des westlichen Turmpaares hingegen nahezu quadratisch ist. Sämtliche alten Turmbestandteile erwiesen sich bei eingehender Prüfung so schadhaft, dass sie innen und außen mit neuen Werkstücken ausgewechselt werden mussten, was mit besonderem Nachdruck an den beiden südlichen Türmen geschah, die zur Aufnahme der Glocken bestimmt sind. Die Ecken sämtlicher Geschosse sind von Lisenen gesäumt und schuppenartige Simsbänder mit darüber hinziehenden Doppelzahnschnitten bezeichnen die Horizontalteilungen. Die beiden Untergeschosse enthalten nur schmale Öffnungen zum Einströmen des Tageslichtes in die Turmaufgänge, während die beiden Obergeschosse an ihrer Ost-, Süd- und Westseite — auf der Nordseite sind die Türme fensterlos — von je einem rundbogigen Fensterpaare erhellt sind, dessen Pfostung durch drei nach der Tiefe gestellte Säulchen bewirkt wird, welche behufs Aufnahme der über den Lichtöffnungen angeordneten kleineren Bögen etwas hinter die Fensterflucht zurücktreten. Soweit erstreckt sich der alte Thatbestand der Türme.

Darüber erheben sich die neuen Loggiengeschosse, welche eine Höhe von 7 m 55 cm erreichen. Ihre nach den vier Seiten sich öffnenden dreiteiligen Arkaden haben schmale Pfeiler mit vorliegenden kleinen Dreiviertelsäulen und schließen mit breiten vom Kämpfergesims durchschnittenen Eckpfeilern ab; über letzteren zieht sich ein Konsolenfries mit Zahnschnittdeckung hin. Der Abschluss der Loggiengeschosse geschieht durch ein kräftiges Hauptgesimse mit Sima und konsolenartigem Zahnschnitt; die darunter angeordneten Rosettenfriese tragen zur Steigerung der Simswirkung wesentlich bei. Auf einer etwas zurückweichenden kleineren Geschossabteilung, an deren Ecken Konsolen zur Aufnahme meterhoher Greifenfiguren ausladen, setzen die Steinhelme der Türme an. An den Seiten des genannten kleineren Geschosses springt der Mauerkörper um ein Geringes vor die Flucht und trägt an den vier Stellen je einen Giebel mit krönenden stilisirten Steinlilien. Die Mauervorsprünge samt ihren Giebelungen sind von säulengeteilten Rundbogenfenstern mit verbindenden Hochbogenschlägen durchbrochen, deren Kämpferlinien in der Simsoberkante liegen, während die Bögen in die Giebelflächen fallen, jedoch so, dass die lückenartigen Gebilde genügenden Raum für kleine Ornamentfelder frei lassen.

Die Turmhelme sind in Quaderwerk ausgeführt und haben eine Höhe von 14 m 50 cm vom Giebelsims an gemessen. Auf quadratischem Schlussstein ragt über jedem Helm unter Vermittelung von kupfernem Ansatz nebst Knauf ein ebenfalls in Kupfer gearbeitetes 2 m 20 cm hohes und in kleine Kugeln endigendes vierarmiges Kreuz in die Lüfte. — In konstruktivem Betracht bleibe nicht unerwähnt, dass die Helme in ihrem Innern oktogonal durchgeführt sind und dass diese Struktur bis in den oberen Teil der Loggiengeschosse herabreicht, wo der Übergang aus dem Viereck durch mehrfache konsolenartige Überkragungen bewerkstelligt und mit Gurten und Schließen verspannt ist. Die Quaderschichten der Helme sind ineinander verfalzt und untereinander mit Kupferklammern verbunden. Als Verlängerung des vertikalen Kreuzbalkens senkt sich eine Eisenstange mit daran hängendem Gewicht von zwanzig Metercentner 5 m tief hinab, um einesteils die lotrechte Kreuzrichtung gegen die Gewalt der Stürme zu sichern und andernteils die wenig breiten Schichten der Helmspitzen entsprechend zu beschweren. An der obersten Kreuzkugel sämtlicher vier Türme sind kleine goldschimmernde Stechäpfel als Ausgangspunkte der Blitzableitung angebracht, die systematisch am ganzen Dom fortgeführt ist, dessen Bedachung durchweg aus Kupfer besteht. Alle Abmessungen zusammen genommen, steht der Höhepunkt der Helmkreuze nahezu 60 m vom Fußboden ab.

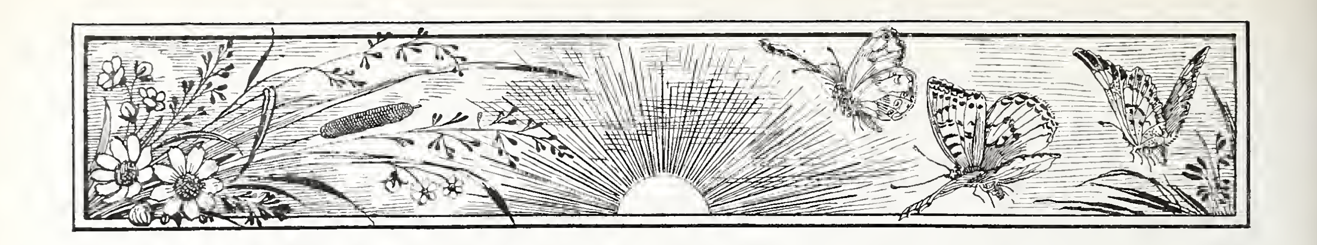
Um eine annähernde Vorstellung von der Größe des Domes zu gewinnen, mögen in diesem Zusammenhang noch einige Maßangaben folgen. Die größte Längenausdehnung, vom Sockel der Westfassade bis zum Sockel der Apsis reichend, beträgt etwas über 70 m; die beträchtlichste Breite, von Sockel zu Sockel der Süd- und Nordfassade gemessen, ist 40 m 50 cm. — Die Südfassade hat die stattliche Länge von 61 m 30 cm; der Dachfirst des Hochschiffes liegt 28 m über dem Terrain. Da die Südportalachse gegeben war und nicht in der Mitte liegt, so ergiebt sich auf der westlichen Fassadenhälfte eine etwas größere Achsenteilung, deren Unterschied von 24 cm im Vergleich zur östlichen Hälfte übrigens für das Auge kaum wahrnehmbar ist. Das Arkadengeschoss ist an und für sich 10 m 20 cm hoch und erreicht mit der darüber gelegenen Zwerggalerie die Gesamthöhe von 13 m 66 cm.

Hinsichtlich des Materiales am Außenbau sei bemerkt, dass für das gesamte Sockel-, Perron- und

Stufenwerk sowie für die wichtigeren Gesimsglieder der äußerst harte Süttöer Kalkstein von der oberen ungarischen Donaugegend gewählt wurde; für die Türme behielt man den schon an den älteren Turmgeschossen verwendeten mittelharten gelblichen Budafaer Sandstein der Umgebung bei, während für die übrigen Teile des Baues mit Ausnahme der Apsiden steierisches Material und zwar weißer Aflenzer Muschelkalkstein zur Anwendung kam, da die Budafaer Brüche eine ausreichende Ergiebigkeit nicht mehr versprachen. Für die Erneuerung und Ausbesserung der Apsidialteile wurde der in der Nähe von Fünfkirchen brechende härtere Schneeberger Muschelkalkstein benutzt, von dessen weiterer Verwendung jedoch ebenfalls wegen verringerter Ausbeute, wozu noch Teuerung der schwierigen Brucharbeit sich gesellte, abgesehen werden musste.

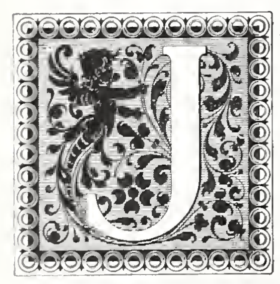


Westfassade des Domes zu Fünfkirchen.



HEINRICH WELTRINGS NYMPHENGRUPPE.

MIT ABBILDUNG.



M verflossenen Frühjahr ist in Karlsruhe ein Kunstwerk öffentlich aufgestellt worden, das unter den Idealgruppen der jüngsten Zeit einen hervorragenden Platz einnimmt. Es ist die Nymphengruppe von Heinrich Weltring, eine in Lauchhammer gegossene Gruppe lebensgroßer Bronzefiguren, welche im Auftrage eines patriotischen und kunstfreundlichen Bürgers, des Herrn Ingenieur Lorenz, ausgeführt und von diesem der Stadt geschenkt wurde. Da wir neuerdings in ikonischen Denkmälern fast ersticken, und die Monumentalsucht der Zeit uns mit Bildnisstatuen zu Fuß und zu Pferde förmlich überschüttet, so muss es mit lebhafter Freude begrüsst werden, wenn einmal ein Kunstwerk idealer Gattung zur öffentlichen Aufstellung gelangt, zumal wenn es einen so hohen künstlerischen Wert besitzt wie Weltrings Gruppe.

Auf einem Felshügel sehen wir drei Nymphen voll Jugend und Schönheit, von einem halben Dutzend mutwilliger Kinder umspielt, das Ganze ein erquickender Ausdruck köstlicher Naturfreude, naiver Heiterkeit. Die Spitze der Gruppe bildet eine schlanke jungfräuliche Gestalt, die in leise vorgeneigter Haltung dem Echo zu lauschen scheint, welches sie mit der in ihrer Rechten befindlichen Muschel geweckt hat. Mit großer Feinheit ist die Geberde zurückhaltenden Lauschens wiedergegeben. Eine zweite Gestalt, rechts von der oberen, etwas tiefer angebracht, ist sitzend dargestellt, mit den Händen ein Fischnetz fassend, das sich über ihren Schoß breitet. Zu ihren Füßen sieht man ein stehendes Knäbchen, das in das Netz hineingreift. Neben diesem zeigt sich am Boden sitzend ein anderer Kleiner, der am Wasser Blumen gepflückt hat. Unten zur Linken tummeln sich zwei andere, die mit einem gutmütig dreinschauenden jungen Krokodil spielen, wobei der eine über die Schulter seines etwas ungebärdigen Gespielen nach dem Tiere hinübergreift. An der Rückseite des Hügels, auf unserer Abbildung nicht sichtbar, ist eine dritte Nymphe in köstlicher Bewegung auf einem am Boden ausgebreiteten Schleier liegend dargestellt. Ein allerliebster Putto sucht sie mit Blumen zu schmücken, während ein anderer, weiter oben sitzend, einen Schleier emporhält.

Die Komposition, voll Leben, Bewegung und Anmut, hat vor allem den großen Vorzug, dass sie sich von jeder Seite aufs glücklichste aufbaut, in trefflich geschlossenem Linienzuge, ungezwungen und natürlich. Die weiblichen Figuren wie die der Kinder sind voll Schönheit und Grazie, nur die oberste Hauptgestalt ist vielleicht im Rücken etwas zu fleischig, zu voll geraten. Im übrigen herrscht solcher Wechsel reizender Motive der Bewegung und des Ausdrucks, dass man sich nicht leicht satt daran sehen kann. Dazu kommt der Ausdruck frischen Lebens in den Gesichtern, die durch Vertiefung der Augäpfel eine besonders prägnante Charakteristik erhalten haben. Und bei aller Natürlichkeit der Empfindung durchweht das Ganze ein Hauch zarter Jungfräulichkeit und Reinheit, der denn auch bald einzelne Bedenken im Publikum zum Schweigen brachte, welches sich an der Nacktheit der Gestalten stoßen wollte. Bald erkannte man, dass in künstlerischer Verklärung der Menschengestalt ein



Heinrich Weltrings Nymphengruppe
im Erbprinzengarten zu Karlsruhe. (Bronzeguss.)



Ernst des Willens und eine Keuschheit der Empfindung sich ausspricht, die jeden Tadel zum Schweigen bringt und die volle Freude an der Herrlichkeit der reinen Form zum Ausdruck kommen lässt. Die Durchbildung aller dieser Gestalten zeugt von hoher künstlerischer Meisterschaft; besonders fein ist die Behandlung des Haares, das bald lockig, bald kraus, dann wieder glatt angelegt zur Charakteristik der reizenden Köpfe bei den Frauen wie bei den Kindern wesentlich beiträgt.

Erhöht wird die Wirkung des Ganzen durch die Aufstellung, welche nicht glücklicher hätte gewählt werden können. Ein Werk dieser idealen Art kann nicht an die Straße oder auf einen freien Platz gestellt werden, und doch wollte man es der freien Öffentlichkeit nicht entziehen. So wählte man denn den schönen Erbprinzengarten, mit seinen saftigen Wiesenflächen und mächtigen alten Baumgruppen, der dem Publikum zu freiem Zutritt den ganzen Tag geöffnet ist. Und man stellte die Gruppe auf eine kleine Felseninsel inmitten eines Weihers, dessen wie von der Natur gebildete unregelmäßige Ufer mit mächtigen Granitblöcken aus dem Schwarzwald eingefasst wurden. So ist das schöne Werk mit der Natur selbst in innigsten Zusammenhang gebracht, als ob es gleichsam als höchste Spitze alles Erschaffenen wie durch ein Schöpferwort aus der Landschaft hervorgewachsen wäre.

Es bleibt nur übrig, von dem bisher wenig bekannten Künstler das Nötigste hinzuzufügen. Heinrich Weltring wurde am 18. April 1847 in Backum, einem Dorfe bei Lingen, unweit Meppen, in einer bäuerlichen Familie geboren. Der Vater starb 1857 und hinterließ fünf unversorgte Kinder. Heinrich kam vierzehnjährig zu einem Onkel, wo er mit einem Pony sieben Jahre lang die Ackerwirtschaft betrieb. So entlegen alle künstlerischen Eindrücke in jener Weltabgeschiedenheit waren, so genügten doch einige alte Kunstwerke in den Kirchen, den Künstler in dem jungen Mann zu wecken. Auch sah er bei Kaufleuten hie und da Farbendrucke, die ihn so anregten, dass er selbst zu malen anfing, wobei es ihm mühsam genug erging, da er Wachs in die Farben mischen zu müssen meinte. Abends übte er sich dann, Figuren aus Holz zu schnitzen. Als die Mutter 1860 gestorben war, verkaufte der junge bäuerliche Dilettant sein Gütchen an einen Onkel und begab sich nach Osnabrück zum Bildhauer Seling, wo er vier Jahre als Lehrling blieb. Also wieder einer jener nicht seltenen Fälle, wo sich der Genius aus dem Dunkel und den schwierigsten Verhältnissen zur Höhe der Kunst emporschwingt. Nachdem er sich im Technischen genügend vorgebildet hatte, ging der 27jährige junge Künstler nach Berlin, wo er bei einem Bildhauer Pohlmann eintrat. Wichtiger war es für ihn, dass er an der Akademie Schapers Schüler wurde. Für das letzte Semester erhielt er ein Stipendium vom Ministerium und gewann an der Akademie bei einer Bewerbung den ersten Preis. Bald darauf (1877) wurde ihm der Auftrag zu teil, für den Dom zu Halberstadt eine Anzahl von Heiligenfiguren auszuführen, eine allerdings mehr dekorative Arbeit, mit deren Ertrag er sein Leben mühselig genug fristete. Sodann begab er sich 1880 nach Karlsruhe zu Professor A. Heer, bei dem er zwei Jahre lang als Gehilfe thätig war. Die feine künstlerische Anmut, welche allen Schöpfungen dieses tüchtigen Meisters eigen ist, hatte offenbar den günstigsten Einfluss auf den Gehilfen. Zwei Jahre blieb er in diesem Verhältnis, dann aber schuf er eine selbständige Arbeit, die Badende, eine jungfräuliche Gestalt von zartestem Reiz und von holder Unmittelbarkeit des Naturgefühls. Gegenwärtig führt Weltring dies köstliche Figürchen für den eifrigen Kunstfreund, Herrn Jacques Rosenberg zu Karlsruhe, in Marmor aus. Ein anderer Mäcen, Herr Lorenz, wurde sodann auf den Künstler aufmerksam und schickte ihn nach Italien. Für ihn schuf er ein Kinderfigürchen, das Porträt eines früh verstorbenen Knäbchens des Bestellers, voll naiver Anmut. Der Kleine ist im Hemdchen dem Bett entstiegen und spielt ein Stück auf seiner Geige. Man wird nicht leicht einen herzigeren Violinspieler sehen. Etwas von der Naturfrische eines Robbia spricht aus dem Figürchen. Nach diesen Proben darf man von dem Künstler, dem ein feines Naturgefühl und hoher Sinn für Anmut eigen ist, noch manches tüchtige Werk erwarten. *W. LÜBKE.*

AUS DER GALERIE WEBER IN HAMBURG.

MIT EINER RADIRUNG.

Im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs haben wir die Leser mit einer kostbaren Hamburger Privatgalerie näher bekannt gemacht, welche unter den Sammlungen moderner Gemälde in der norddeutschen Hansestadt gegenwärtig den ersten Rang einnimmt. Die Galerie des Herrn Konsuls Ed. F. Weber in Hamburg, von welcher wir heute handeln wollen, verdankt zum Unterschiede von der neulich besprochenen Behrensschen Sammlung ihren Hauptruhm den Gemälden alter Meister, obwohl auch sie moderne Werke keineswegs ausschließt. Als G. F. Waagen im Jahre 1863 seine Aufsätze über die bildenden Künste in Hamburg in den Wiener „Recensionen“ veröffentlichte, war weder von der einen noch von der andern Sammlung die Rede; beide existirten eben damals noch nicht; sie sind Schöpfungen der letzten Dezennien und nehmen jetzt unter ihresgleichen etwa die Stellen ein, welche damals die Sammlungen Mestern, Wesselhoeft und andere beanspruchen durften. Ein neuer Beweis für den ewig wechselnden Charakter des privaten Kunstbesitzes, zugleich aber auch ein Zeugnis für den stets regen idealen Sinn der Hamburger Bürgerschaft, aus der immer wieder neue Mäcene in die gelichteten Reihen der Vorgänger treten.

Wie wir einem instruktiven Berichte von Julius von Pflugk-Harttung im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, Bd. 8, S. 80 u. ff. entnehmen, legte Herr Ed. F. Weber mit einer Sammlung antiker Münzen den Grund zu seinem reichen Kunstbesitz und kaufte im Jahre 1864 sein erstes altes Bild, einen A. Canale aus der Hildebrandtschen Sammlung, welchem sich bald andere italienische und spanische Meisterwerke anschlossen. Die 70er Jahre mit ihren durch die Folgen des Krieges und die Handelskrisen jener Zeit hervorgerufenen bedeutenden Veränderungen im europäischen Kunstbesitze gaben sodann dem Sammler Gelegenheit, seinen Eifer auch den übrigen Richtungen zuzuwenden. Er erwarb sehr wertvolle Gemälde der altflandrischen und altdeutschen Schulen, beteiligte sich mit glücklichem Erfolg an der Auktion Ruhl in Köln, welche namentlich Tafeln aus den alten dortigen Werkstätten auf den Markt brachte, erstand auch aus der vormaligen Galerie des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen zu Anfang der 80er Jahre mehrere namhafte Acquisitionen und wandte endlich sein Hauptaugenmerk den großen Holländern des 17. Jahrhunderts zu. Nebenher wurden von ihm auch die sonstigen Kunstgebiete keineswegs vernachlässigt. Es fehlen in den Räumen der Weberschen Galerie weder die Klassicisten vom Ende des vorigen Jahrhunderts noch die modernen Künstler von Cornelius bis auf Menzel. Kurz es ist ein außerordentlich vielseitiger und beweglicher Sammlergeist, der sich in den Schätzen der Galerie Weber abspiegelt.

Trotzdem ruht der Schwerpunkt der Sammlung in ihrem heutigen Zustande unzweifelhaft in den Niederländern der großen Zeit, deren Reihe der Besitzer noch in den jüngsten Jahren durch höchst kostbare Erwerbungen vermehrt hat. Und wir finden es, daher ganz gerechtfertigt, dass bei der eben hervorgetretenen Publikation aus der Weberschen Sammlung ausschließlich Werke dieser Künstlergruppe berücksichtigt worden sind. Vor uns liegt ein gediegen ausgestattetes Album, in welchem 23 altniederländische Bilder in Radirungen von der Meisterhand W. Ungers vereinigt erscheinen [1]). Der kurze erläuternde Text von Friedrich Schlie, welcher das Album einleitet, legt in beredter Weise die Gründe dar, welche das Vorwalten der alten Niederländer auch in dieser Sammlung, wie in so vielen jüngst entstandenen, erklären. Es ist vor allem der reichbesetzte Markt, der dabei in Frage kommt, dann das namentlich uns Deutschen sympathische Stoffgebiet, endlich der vorwiegend malerische Wert und Charakter der alten niederländischen Bilder, der zu den

1) Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber zu Hamburg, in Radirungen von William Unger. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrat Dr. Friedrich Schlie. Verlag von H. O. Miethke in Wien. 15 Taff. u. 16 Seiten Textfolio. (1891.)

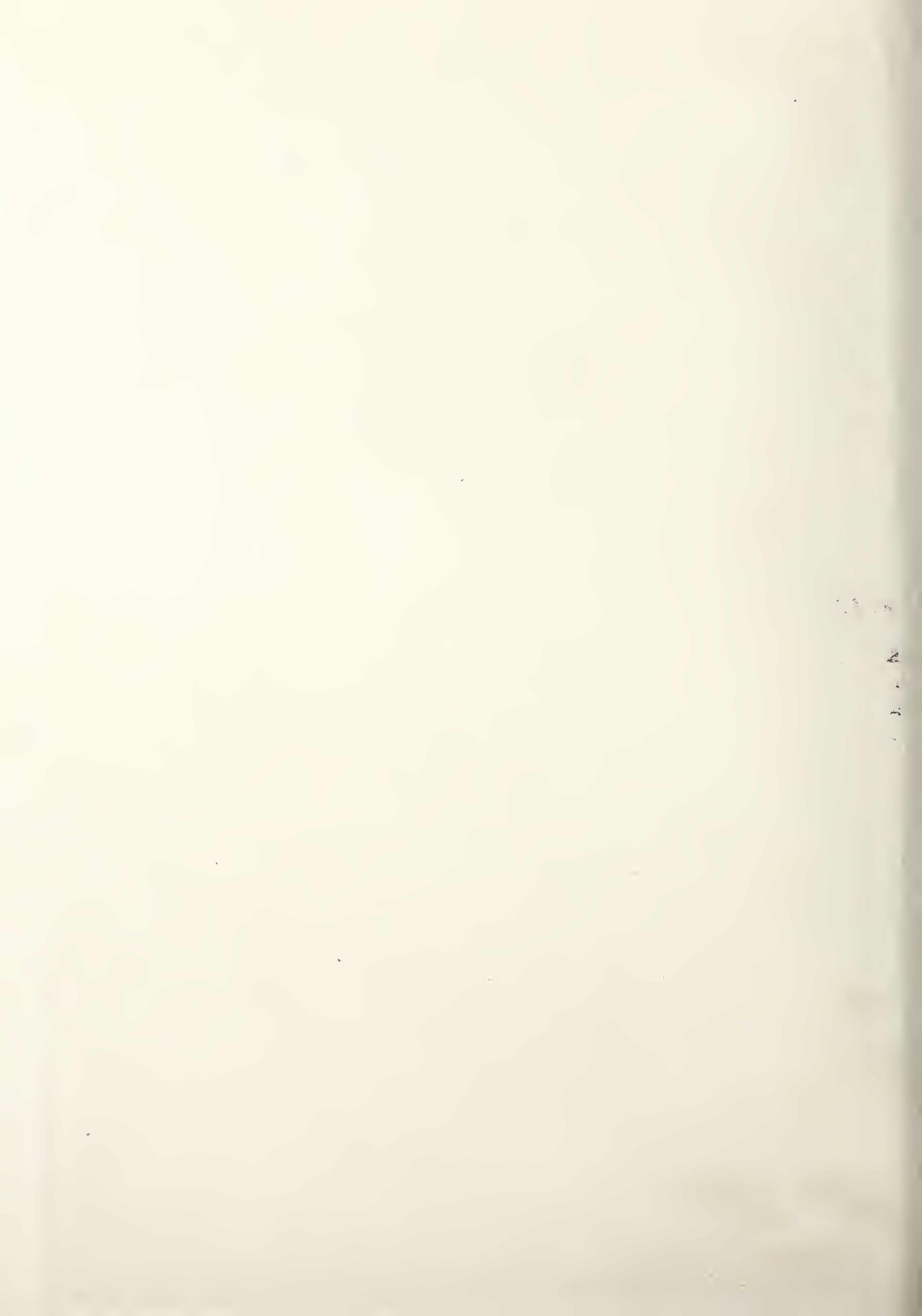


F. Bol pinx. W. Unger sc.

BILDNIS EINES VORNEHMEN MANNES

(Galerie Weber in Hamburg.)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Druck von L. Angerer in Berlin



heutigen Kunstanschauungen ungezwungen stimmt: mit einem Worte, es ist ein Stück der großen germanischen Kunstentwicklung, was sich der moderne Sammler aneignet, wenn er diese Werke in seinen Besitz bringt.

Selbstverständlich darf an der Spitze der Holländer vor allen deren Führer Rembrandt nicht fehlen. Herr Weber hat erst vor kurzem zu sehr bedeutendem Preis ein Bild von ihm erworben, welches wir den Lesern in einem folgenden Hefte getrennt vorführen werden. Das Album enthält in der auf Eichenholz gemalten „Darstellung des Jesuskindes im Tempel“ eine frühere Acquisition, welche in ihrer empfindungsvollen, malerisch fein abgewogenen Behandlungsweise den Stil der religiösen Bilder Rembrandts charakteristisch repräsentirt. Um den großen Meister scharen sich dessen hervorragende Schüler und Nachfolger: Ferdinand Bol, Nicolas Maas, Bernard Fabritius, Jan Lievens, Pieter de Hooch und Adriaan van Ostade, von denen allen Unger je ein köstliches Bild radirt hat. Darunter namentlich ein holländisches Familienbild Pieter de Hoochs von ganz besonderer Zartheit und ein schönes Porträt von Ferdinand Bol, dem in den jüngsten Rembrandt-Streit so viel genannten Meister, welches wir den Lesern in Ungers Reproduktion vorzuführen in der Lage sind. „Der Dargestellte — sagt Schlie darüber — gehört offenbar den vornehmen Ständen an. Schon hat er der Mode der Perücke gehuldigt, wenn es auch noch nicht die große Allongeperücke der späteren Zeit ist. Er trägt ein von etwas weniger dunklem Hintergrunde sich abhebendes schwarzes Gewand und einen glatt aufliegenden einfachen Kragen, welchem die Umschläge an den Armeln entsprechen. Sein rundes volles Gesicht hat etwas Wohlgepflegtes, und die herabhängende Hand des linken Armes erinnert in ihren feingezeichneten und weich modellirten Formen an die schönsten Hände auf Bildnissen des Anton van Dijck.“ Wenn Ferdinand Bol in manchen seiner Werke thatsächlich dem Rembrandt bis zum Verwechseln sich genähert hat, so kann man dieses von dem vorliegenden Bilde gewiß nicht sagen, es gehört in seiner ganzen eleganten Erscheinung und Durchbildung in eine von Rembrandts Art entfernte Sphäre. Auch die übrigen Meister der holländischen wie der vlämischen Kunstschulen, Franz Hals und seine Anverwandten, ferner Rubens, Teniers, Brouwer, Wouverman, Jan Steen, dann die großen Landschafter und Tiermaler vornehmlich Jacob van Ruisdael und Hobbema, Jan van Goyen und Aalbert Cuyp sind durch Kapitalstücke in der Weberschen Galerie vertreten und die Marinemaler, Architekturschilderer und Stilllebendarsteller fehlen nicht, um das Ensemble jener großen Kunstwelt zu vervollständigen, welche den Menschen wie die Natur in allen ihren Erscheinungen und Daseinsformen zur malerisch verklärten Darstellung bringt. Zu denjenigen Bildern, welche der Verfasser des beigegebenen Textes aus dieser glänzenden Reihe von Kunstwerken besonders bevorzugt und am eingehendsten geschildert hat, gehört in erster Linie das figurenreiche Bild von Jan Steen, dessen Eigentümlichkeiten Schlie mit viel Humor und Sachkenntnis entwickelt. Bei der Charakteristik der großen alten holländischen Landschafter macht der Autor einige treffende Bemerkungen über das Verhältnis derselben zur modernen Landschaftsmalerei.

Dass Unger als Radirer aller dieser Meisterwerke sich durchaus auf der vollen Höhe seiner unvergleichlichen Kunst zeigt, braucht kaum speziell hervorgehoben zu werden. Es sind nicht nur treue Übersetzungen, sondern fein empfundene Nachdichtungen der alten Kunstwerke, welche er uns in diesen Blättern bietet. Der größere Teil derselben erscheint in Tafelform, acht kleinere Radirungen sind in den Text eingedruckt in ähnlicher Weise, wie dies in der Veröffentlichung über das Wiener Belvedere der Fall ist. Diese große Publikation hat sich der Verleger auch für die sonstige typographische Ausstattung des Albums zum Vorbild genommen, womit gesagt sein soll, dass das Werk äußerlich wie innerlich eine Musterleistung ist.

Wir schließen mit dem Wunsche, dass es dem Besitzer gefallen möge, nun auch einmal aus den übrigen Teilen seiner Galerie die Perlen in ähnlicher Weise aneinander zu reihen und so seinen den Besuchern des Weberschen Hauses stets zugänglichen Bilderbesitz den weitesten Kreisen der Kunstwelt dauernd vor Augen zu führen!

C. v. L.

KLEINE MITTEILUNGEN.

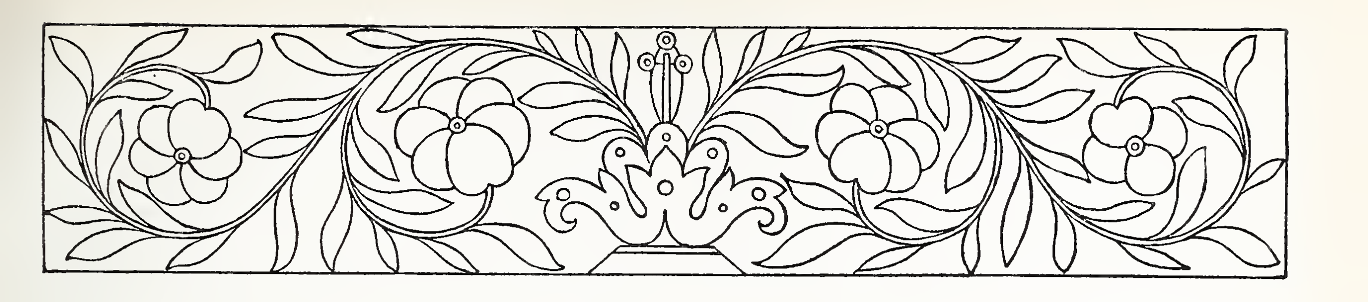
* *Die Eröffnung des neuen kunsthistorischen Hofmuseums in Wien* wird nach nunmehr erfolgter Entscheidung am Samstag des 17. d. Mts. stattfinden und es harrt da des Publikums eine Überraschung, wie sie glänzender sich nicht denken lässt. Wer in den letzten Wochen die noch mit rüstig schaffenden Arbeitern aller Art erfüllten Räume betreten durfte, konnte gewahr werden, dass der Architekt des Baues, den Stil der Dekoration des Inneren, der sich schon in dem vor zwei Jahren eröffneten naturhistorischen Hofmuseum in rauschenden Akkorden bewegte, zu einem geradezu blendenden Fortissimo gesteigert hat. Wandflächen, Säulen und Gesimse sind in buntfarbigen Marmorsorten jeder Art hergestellt oder bekleidet; man weiß nicht, ob man die Wahl und Harmonie der Töne oder die Schärfe und den Glanz der Technik an diesen Marmorarbeiten mehr bewundern soll. Kapitäle und Säulenfüße prangen überdies in leuchtendem Goldschmuck. Jedermann begreift jetzt, dass diese Fülle des inneren Schmuckes in solch vollendeter Ausführung nur in einer langen Reihe von Jahren hergestellt werden konnte. Nicht minder gediegen und von geschmackvoller Mannigfaltigkeit sind die Vorkehrungen für die Aufstellung der Bildwerke, Gemälde und sonstigen Kunstgegenstände, welche die Säle und Gemächer des ungeheuren Baues auffüllen. Wir behalten uns eine nähere Betrachtung der einzelnen Teile des Ganzen selbstverständlich bis nach der Eröffnung vor und wollen hier nur im allgemeinen darauf hinweisen, dass die freudigsten Eindrücke dem Publikum für das Wiedersehen der Bilderschätze des Belvedere bevorstehen. Die großen Gemälde des Rubens, für welche Baron Hasenauer eigene säulengeschmückte Rahmenbauten im Stile der Zeit komponirt hat, die Prachtbilder des Tizian, welche in den Sälen des Belvedere zum Teil sehr ungünstig aufgehängt waren, kommen hier erst zu ihrer vollen Wirkung. Die herrliche Sammlung des Waffenmuseums, die schon seit einem Jahre dem Publikum geöffnet ist, erhält ihr wundervolles Gegenstück in der Abteilung der Bildwerke, Goldschmiedearbeiten und Luxusgeräte des Mittelalters und der Renaissance, welche für die Masse des besuchenden Publikums, sowie für die Kenner und Kunstliebhaber wohl einen der Hauptanziehungspunkte des neuen Hofmuseums ausmachen dürfte. Einen ganz besonderen Reiz der Säle sowie des Vestibüls und Treppenraumes endlich bilden die zahlreichen dekorativen Arbeiten moderner Bildhauer und Maler, welche mit der farbigen Pracht der Baumaterialien und der in den Räumen aufgestellten Kunstgegenstände in Wetteifer treten. Auf alle diese kommen wir später eingehend zurück.

* *Römerdenkmal in der Dobrudscha.* Wie wir bereits früher gemeldet, beauftragte das kgl. rumänische Ministerium auf Vorschlag des Herrn Prof. *Gregor Tocilescu*, Direktors des Nationalmuseums in Bukarest, diesen und Herrn Prof. *Georg Niemann* in Wien, die in der Dobrudscha (Dobrogea) einige Stunden südlich von Czernawoda bei dem Dorfe Adam Clisti gelegene Ruine eines runden Monuments mit Hilfe von Ausgrabungen zu untersuchen. Prof. Tocilescu hatte schon einige Jahre vorher etliche fünfzig Reliefplatten, Kampfscenen römischer Krieger mit Daciern darstellend, nach Bukarest gebracht, welche in nächster Umgebung des Monuments, nur halb mit Erde bedeckt, umherlagen. Die genauere Untersuchung des Denkmals hat nun zur Klarheit über die ehemalige Beschaffenheit desselben geführt. Die Ruine bildet heute einen annähernd kreisförmigen, kuppelartig abgerundeten, massiven Mauerkörper, welcher aus kleinen Bruchsteinen mit Kalkmörtel errichtet ist. Die Schuttmasse, welche den untern Teil des Bauwerkes umgab, wurde im Laufe von vier Wochen beseitigt und zahlreiche Werkstücke, welche in der Erde verborgen lagen, wurden dabei ans Licht gebracht. Bei der Abgrabung zeigte sich, dass die Ruine sich auf einer heute noch fast ganz erhaltenen Plattform erhebt, zu welcher ringsum sieben Stufen emporführen. Der bestehende Betonkörper aber war mit einem Mantel von Kalksteinquadern umkleidet, von welchem nur der auf der Plattform aufsitzende Sockel und einige Steine der darauf folgenden Quaderschichten am Platze sich befinden. Das Monument war ein cylindrischer, von Zinnen bekrönter, in den oberen Teilen mit Bildwerken geschmückter Bau, auf dessen kegelförmigem Dach ein Aufsatz von bedeutender Höhe sich erhob. Der cylindrische Bau hat einen Durchmesser von etwa 30 m = 100 römischen Fuß. Die Höhe von der Plattform bis zur Oberkante des Gesimses betrug 7 m 53 cm. Die Bekleidung des Betonkernes besteht unten aus sechs Schichten einfacher Quadern; die siebente Schicht bildet ein Friesband mit Rankenornament. Darauf stehen abwechselnd Pilaster und Relieftafeln. Hierauf folgt ein ornamentaler Architrav und auf diesen eine S-förmige große Sima. Den oberen Abschluss bildeten Zinnen, welche mit Einzelfiguren in Relief, Gefangene darstellend, geschmückt waren. Die kegelförmige Bedeckung des Bauwerkes war mit Steinplatten belegt, welche schuppenförmig übereinander griffen. Inmitten des Kegels erhob sich auf kreisförmiger Basis ein sechsseitiger Aufsatz mit Pilastern auf den Ecken. Die Flächen zwischen den Pilastern boten Raum für die Widmungsinschrift, deren Bruchstücke mit dem Namen des Trajan sich vorgefunden haben. Auf dem Sechseck stand ein mächtiges Tropaeum, dessen Stamm inmitten einer Gruppe überlebensgroßer Figuren emporragte. Eine Publikation des Denkmals steht bevor, an der auch Hofrat *O. Benndorf* sich beteiligt, welcher die Fundstätte letztes Jahr in Augenschein nahm.

x. — *Münchener Kunstauktion.* Am 26. Oktober findet bei *Hugo Helbing* in *München*, Christofstraße 2, eine Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter Meister statt, die 1076 Nummern umfasst und viele Blätter von großer Seltenheit und Schönheit enthält. Unter anderen finden sich darin 30 Blatt von Dürer, 31 Blatt von Rembrandt, 63 Blatt von A. Waterloo und manches seltene Blatt in Ätzdruck.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



ANTON SPRINGER.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

II.



ER die Wirksamkeit eines Forschers überschauen will, muss vor allem danach trachten, sich ein Bild von den Idealen zu machen, die den Mann erfüllten, sowie von den Zielen denen er nachstrebte.

Wohl warf Springer angesichts der neueren Kunstentwicklung mehrfach die Frage auf, obwohl die Aufgaben und Ziele, die er als die der Kunst erkannt hatte, noch ihre alte Kraft bewahrt hätten: aber die Überzeugung von der göttlichen Abstammung der Kunst und ihrer poetischen Mission hier auf Erden war doch in ihm eine zu fest gewurzelte, als dass er je hätte von ihr lassen können. Diese Erkenntnis ist ja auch die einzig mögliche und richtige, sobald man nicht den Menschen zu einer Maschine degradirt; nur über die Anwendung im einzelnen Falle gehen die Ansichten aus einander. So ist es denn auch erklärlich, dass Springer, der an einigen ganz bestimmten Voraussetzungen festhielt, nicht allen Erscheinungen des modernen künstlerischen Lebens gegenüber einen Standpunkt zu gewinnen vermochte.

Dass die Kunst eine ideale Überwindung der Natur darstelle, überall das innerlich Zweckmäßige in gefälligen, anmutigen Schein hülle, die natürlichen Gebilde von allem Zufälligen, Unreinen, von jedem Makel und Fehler entkleide, dass jedes Kunstwerk etwas von der Natur des Märchens in sich berge, sich gleich diesem über die gewöhnlichen Bedingungen des Daseins hinaussetze, hat er mehrfach bekannt. Daher konnte er auch den Deckenbildern Michelangelos und den Teppichkartons Raffaels nachrühmen, dass sie die erhöhte Tonart anstimmten, in welcher allein die wahre Poesie sich auszusprechen vermag, dass sie uns bei aller Wahrhaftigkeit der Schilderung in eine selbständige Welt führten, wo Leidenschaften und Empfindungen in ungetrübter Macht und Reinheit, alle Formen und Linien sich bedingungslos unterwerfend, walten. Ebenso wie Homer die olympischen Götter den Hellenen neu schenkte, haben beide den Gestalten des christlichen Glaubens durch ihre Kunst neues Leben eingehaucht.

Da Springer andererseits, wie bereits erwähnt, von seinem Standpunkte als Historiker aus Veranlassung hatte, die kulturgeschichtliche Grundlage der Kunst besonders stark zu betonen, ihren Wurzeln im Volksboden mit Eifer nachzuforschen, so dass er sie wesentlich als Ausdruck der herrschenden Bildung der verschiedenen Zeiten und Orte, als Verkörperung eines bereits typisch gewordenen Inhalts fasst, ja ihr sogar die Fähigkeit, selbständig an der Schaffung der Kultur mitzuarbeiten, absprach, so musste ihn das Bestreben der jüngeren Künstler, neue Wege zu finden, ihr Trachten nach einer Vervollkommnung der Technik, ihre Neigung zum Naturalismus, ihre Lossagung von der Überlieferung mit Besorgnis erfüllen. Denn Stabilität erklärt er in dieser Beziehung für das oberste Gesetz der Kunst: „und hat in einem Augenblicke geistiger Verwirrung eine Abweichung stattgefunden, ein unberechtigter Drang nach Neuem und Originellem auch diesen Kreis ergriffen, so liegt in rascher Umkehr, in der Wiederbelebung des alten Gesetzes das Heil". Über alle diese Bedenken spricht er sich am ausführlichsten in dem Aufsatz über die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst aus (in den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte); in dem 1886 verfassten Nachwort dazu aber beklagt er namentlich das Schwinden des

Einflusses der Antike. Denn es gebe für uns seit Menschengedenken keinen andern und keinen bessern Regulator des Kunstsinnes als die Antike; sie sei das stärkste Bindemittel gewesen, welches seit Jahrhunderten die einzelnen Zeitalter mit einander verknüpft habe. So erscheine denn eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstelle, wenigstens für Europa vollkommen undenkbar.

Bricht sich allmählich auch, trotz alles Widerspruchs, eine andere Anschauungsweise Bahn, die mehr das Verschiedenartige als das Gemeinsame, mehr das national und individuell Besondere als das Typische und Traditionelle betont, so sei hier der Hinweis darauf nicht unterlassen, dass Springer auch Erwägungen dieser Art nicht unzugänglich war. Erklärte er doch, dass Volkstümlichkeit nicht in dem trivialen Sinn des Worts, so dass die große Masse sich ergötzt und im Bilde wiederfindet, zu fassen sei; dass die Kunstgeschichte die Künstler nicht in wesenlose Schatten ihrer Zeit auflösen dürfe, sondern auch ihre eigenartige Wirksamkeit zu schildern habe; dass das Zeitalter als das kunstreichste gepriesen werde, in welchem die Gedanken des Künstlers noch im Volksbewusstsein leben, aber doch schon so weit abgeschliffen sind, dass sie sich nach seiner Individualität umgestalten lassen, ein persönliches Gepräge annehmen. Bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung aber warf er die Frage auf, ob es nicht ratsam sei, jene Kunstweise am eifrigsten zu pflegen, welche mit unserer Natur, unserer Anschauung und unseren Überlieferungen übereinstimmt und unabhängig von der Fremde aus heimischen Wurzeln entwickelt werden kann. Hielt doch er, der als einer der ersten Ludwig Richters Bedeutung voll erkannt hatte, die deutsche Kunst für entwickelungsfähiger als die französische (Vorwort zu den „Bildern“), was die nachfolgende Zeit wahrlich nicht Lügen gestraft hat, wenn auch diese Entwickelung eine andere Richtung eingeschlagen hat, als er erwartet haben mag.

Dies sind im wesentlichen seine Anschauungen über die Kunst, möglichst mit seinen eigenen Worten wiedergegeben, wie das auch mit allem Folgenden gehalten werden soll. Mit ästhetischen Fragen pflegte er sich im übrigen wenig zu befassen. Dagegen erfüllte ihn ganz das Bestreben, der Kunstgeschichte ihren Platz als Wissenschaft zu erobern und zu sichern. In dem Aufsatz über Kunstkenner und Kunsthistoriker (Im neuen Reich, 1881) spricht er sich am eingehendsten darüber aus, dass es hier namentlich gelte, die mannigfachen Bedingtheiten äußerer und innerer Art bei der Entwickelung der Künste nachzuweisen, die verschiedenen Strömungen, welche auf den Künstler einwirken, und die Einflüsse, welche die Kunstweisen mitbestimmen, aufzudecken; dass neben der psychologischen Charakteristik der Künstler die Kunstgeschichte auch den kulturhistorischen Hintergrund, die Luft, welche die Künstler und Kunstgeschlechter atmen, die Umgebung, in welcher sie sich bewegen, die Einflüsse, von welchen sie getroffen werden, das Erbe, welches sie verwalten und vermehren, festzustellen habe. Werde die neuere Kunstgeschichte dauernd der gleichen Zucht unterzogen, der die klassische Archäologie und die anderen historischen Disziplinen ihre wissenschaftliche Haltung und ihren Aufschwung verdanken, so werde die Geschichtswissenschaft schon zur Anerkennung ihrer angeblichen Bastardschwester gezwungen werden. In den Kreis der Bildungsfächer sei diese ohnehin schon durch Schnaase eingeführt worden. Die hier abgesteckten Ziele bedeuten denn auch einen gewaltigen Fortschritt über die vorher zumeist üblich gewesene pragmatische Darstellung der Kunstgeschichte hinaus. Um diese Erungenschaft zu wahren, betonte er die historisch-philologische Methode besonders stark und wies alle anderen Betrachtungsweisen, die die Gefahr einer Lockerung der Disziplin in sich zu bergen schienen, nach Möglichkeit ab. Die Künstler, als deren vollgültige Vertreter er in demselben Aufsatz mit feinem Griff Bötticher, Viollet-le-Duc und Semper hinstellte, seien naturgemäss einseitig in ihrer Beurteilung, da sie an eine selbständige lebendige Triebkraft der künstlerischen Formen glaubten und daher in der Kunstwelt vor allem von den abgeschlossenen, einheitlichen Erscheinungen gefesselt würden. Die Ästhetiker (siehe die Rezension von R. Vischers Studien zur Kunstgeschichte, in den Gött. gel. Anz., 1887) verführen nicht gerade immer parteiisch, aber ihre Kritik sei gewöhnlich subjektiv gefärbt, da sie solchen Künstlern und Kunstwerken der Vergangenheit am günstigsten gestimmt wäre, welche entweder mit der gegenwärtigen Richtung zusammenhingen oder von dieser unmittelbar verwertet werden könnten. Bei einem alten Bildwerk aber handle es sich in erster Linie gar nicht darum, ob es uns noch heute gefalle, da ja der Künstler nur für seine Zeit und seine Welt gearbeitet habe. Für den Kunstkenner endlich tritt er mit warmen Worten ein. Seine Thätigkeit, die nicht bloß auf glücklicher Naturbegabung, sondern namentlich auf der rechten Übung des Auges beruhe, sei unentbehrlich, denn das eigentümlich subjektive Gepräge, das der Künstler seinem Werk aufdrücke,

könne wiederum nur von einem lebendigen Subjekt, dem echten Liebhaber im guten alten Sinn, geahnt und begriffen werden; auch sei den Ergebnissen dieser Betrachtungsweise die Sicherheit keineswegs abzusprechen, wenn auch natürlich das Urteil der Kunstkenner Schwankungen unterworfen sei. Aber die Thätigkeit des Kenners sei nur eine Fertigkeit, setze überdies eine gewisse Ausschließlichkeit der Neigung voraus. Sei sie auch in manchen Fällen, wie namentlich bei monographischen Darstellungen, unentbehrlich, so bilde sie doch im allgemeinen keine unabweisbare Voraussetzung für den Kunsthistoriker; Kunstkenner und Kunsthistoriker deckten sich daher nicht, wie gewöhnlich angenommen werde· Eben so sehr warnte er vor einer zu starken Betonung des chronologischen Moments in der Wirksamkeit der Künstler, da dieses nicht immer deren historischer Entwickelung entspreche, und vor einer zu katalogmäßigen Behandlung der künstlerischen Thätigkeit.

So sehr Springer auch den historischen Charakter der neueren Kunstgeschichte betont: bei der Heranziehung seiner Schüler wurde er nicht müde, auf die möglichste Ausbildung des Auges hinzuwirken. Stets legte er ihnen das Studium der Kupferstiche und Zeichnungen ans Herz. Aus der Betrachtung der letzteren hätten sich die alten Amateurs ihre ausgedehnte und tiefwurzelnde Kennerschaft geholt. Hätten sich im letzten Menschenalter die Schwierigkeiten, das Fach zu beherrschen, auch namhaft vermehrt, so sei andererseits das Studium durch die Fülle und Vorzüglichkeit der Reproduktionen doch wesentlich leichter gemacht worden.

Gehen wir nun zu dem über, was die Kunstgeschichte auf ihren einzelnen Gebieten Springer zu verdanken hat, so kann von dem Altertum füglich abgesehen werden, da er sich in seinen selbständigen Forschungen ganz auf die nachchristliche Zeit beschränkte. Eine ganz außerordentliche Förderung hat ihm die Geschichte des Mittelalters zu verdanken· Von dem eindringenden Studium der mit Malereien gezierten Handschriften ausgehend hat er eine Reihe der wichtigsten Fragen zu endgültiger Lösung gebracht, so namentlich die nach der Dauer der Einwirkung der Antike, nach dem Umfang des früher so sehr überschätzten byzantinischen Einflusses auf die abendländische Kunst, nach den Anfängen einer selbständigen Bewegung auf allen Gebieten der Kunst im 10. Jahrhundert und endlich nach der Ausgestaltung einer eigentümlichen mittelalterlichen Kunst vom 11. bis in das 13. Jahrhnndert hinein. Der nachfolgende Bericht kann freilich nur Einzelheiten herausheben, über denen nicht vergessen werden darf, dass seine Hauptleistung doch immer in dem genauen und lebensvollen Nachweis der Zusammenhänge mit dem allgemeinen Kulturleben bestand, welches Vorzugs er sich auch deutlich bewusst war.

Springer stellte die Befruchtung der angelsächsischen Kunst im 7. Jahrhundert durch römische Einflüsse fest, er beschränkte den Umfang des Einflusses, den die irischen Miniaturen auf die Kunst des Festlandes gehabt haben sollten, untersuchte die antiken Anklänge in der Wiener Genesis und dem Codex Cottonianus. In Bezug auf den Ashburnhamschen Pentateuch stellte er die Hypothese auf, dass er vielleicht in der Lombardei im 7. Jahrhundert entstanden sein könne, regte eine genaue Untersuchung und Faksimilirung des Purpurevangeliars der Wiener Schatzkammer an (Gött. gel. Anz. 1890, Nr. 16), bevor er vollständig abblättere, auch damit festgestellt werden könne, ob die Bilder eingemalt oder dem Körper der Handschrift bloß angeheftet seien (— hoffentlich wird dieser Rat auf fruchtbaren Boden fallen —), namentlich aber erwarb er sich durch die eingehende Monographie über den Utrecht-Psalter, den er als ein Werk des 9. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus der Schule von Winchester, bestimmte, das größte Verdienst, indem er hier eine bisher kaum beachtete besondere Illustrationsweise nachwies, die zwar nur skizzenhaft verfahre, indem Schreiber und Illustrator eine und dieselbe Person seien, aber sich durch die frische, phantasievolle Art, wie der Inhalt der einzelnen Verse, ja selbst einzelner Worte bildlich ausgelegt werde, als eine durchaus volkstümliche erweise, der deshalb aber die Kenntnis der römisch-christlichen Kunst (und wie Dobbert in den Gött. gel. Anz. 1890, Nr. 22 nachgewiesen hat, auch der byzantinischen) keineswegs abgehe.

Mit der „byzantinischen Frage“ hat er sich in seiner musterhaften Einleitung zu Kondakofs Histoire de l'art byzantin beschäftigt die in demselben Jahre 1883 in der Zeitschrift L'Art veröffentlicht und dann der neuen Auflage der „Bilder“ einverleibt wurde. Hier wird die vielfache Ähnlichkeit der occidentalischen Kunst mit der byzantinischen darauf zurückgeführt, dass in den beiden Hälften des Weltreichs in den letzten Jahren der römischen Herrschaft die Bewegung eine parallele gewesen sei, aus den gleichen antiken Quellen geschöpft habe, bis erst im 6. Jahrhundert die Scheidung eintrat. Von da an habe die byzantinische Kunst eine selbständige Entwickelung genommen, die bisher durchaus nicht genügend

geschätzt worden sei, da sie als der der occidentalischen Kunst gleichwertig geschätzt werden müsse und keineswegs gleich von Anfang an die Elemente der Erstarrung in sich getragen habe. Ihr Einfluss habe sich aber nur auf solche Gegenden erstrecken können, die dafür günstige Bedingungen boten, indem sie sich als zum eigenen Kunstschaffen vollkommen unfähig erwiesen, so auf Sizilien und das östliche Unteritalien bis ins 12. Jahrhundert hinein. In den anderen Ländern sei freilich ein gewisser Einfluss auf die Luxusindustrie nicht zu leugnen, die Bau- und Bildhauerkunst aber folgten, besonders seit dem 10. Jahrhundert, einem ausgesprochen selbständigen Triebe. Dass allein die Maler, die Miniatoren, sich einem solchen fremden Einfluss hingegeben haben sollten, sei durchaus wider alle Wahrscheinlichkeit, um so mehr als dieser vermeintliche Einfluss sich nur auf das Figürliche, nicht aber auf alles Übrige, das wie Schrift, Ornamentirung etc. occidentalisch bleibt, bezogen hätte. Was hier fälschlicher Weise als byzantinisch bezeichnet wird, sei nur die stetig vom 9. bis ins 11. Jahrhundert sich entwickelnde, uns fremdartig erscheinende aber durchaus selbständige Kunstweise des frühesten Mittelalters. Ja auch in der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinplastik lasse sich im allgemeinen die Kontinuität nicht verkennen. Dem Nachleben der Antike im Mittelalter hat er dann den meisterhaften Aufsatz in den „Bildern“ gewidmet, der aus einer Fülle von Kenntnissen in knappster Form den Nachweis schöpft, dass das Mittelalter durchaus mit Unrecht als barbarisch gescholten werde, da es nie den Zusammenhang mit der Antike ganz verloren habe.

In eingehenden Untersuchungen behandelte er während des letzten Jahrzehnts seines Lebens die verschiedenen Anschauungskreise dieses frühen Mittelalters. Für die Psalterillustrationen wies er (1880) verschiedene Gruppen nach, außer der bereits erwähnten volkstümlichen eine von theologischem Interesse eingegebene typologischen Charakters und eine für den persönlichen Gebrauch der Glieder der kaiserlichen Familie bestimmte. Von 11. Jahrhundert an mischen sich diese Formen. Ebenso schied er die Genesisbilder (1884) in solche, die noch an der Hand der antiken Überlieferung die einzelnen, meist mit landschaftlichem Hintergrunde versehenen Darstellungen künstlerisch abrunden, dann solche, die mehr den illustrativen und belehrenden Zweck verfolgend mehrere Bilder auf einer Seite vereinigen und sie entweder, wie das anfangs geschah, ohne künstlerische Ordnung, später aber, in der karolingischen Periode, in regelmäßiger Weise gruppiren. Auch hier machte sich seit dem 11. Jahrhundert insofern ein Wandel bemerklich, als das Interesse an solchen Bilderbibeln abzunehmen begann, um erst gegen das Ende des Mittelalters zu neuem Leben wieder zu erwachen. An den Sakramentarien konstatirte er (1889) gleichfalls sowohl für den Bilderschmuck mehrere seit dem 9. Jahrhundert bereits feststehende Formen wie für die Verzierung der Buchdeckel. Die Jessensche Studie über das jüngste Gericht bot ihm den Anlass zu einer gehaltvollen Erörterung des gleichen Gegenstandes (im Repertorium für Kunstwissenschaft 1884), worin er dessen Schilderungen in der gleichzeitigen Litteratur wie die Verkörperungen in Portalskulpturen, Wandgemälden, Handschriftenmalereien durchnimmt und den Nachweis führt, dass letztere schon in der karolingischen Periode auftreten, um die Wende des 10. Jahrhundert als festgestellt betrachtet werden können und vom 12. Jahrhundert ab in der mannigfaltigsten Weise künstlerisch ausgestaltet werden. Als eine lohnende Aufgabe für den Forscher bezeichnete er auch, in gleicher Weise die profanen Biiderhandschriften des späteren Mittelalters im Zusammenhange zu betrachten und ihr Verhältnis zu den kirchlichen, mit Miniaturen gezierten Handschriften zu prüfen, wobei man wahrscheinlich erkennen werde, dass hier ganz andere, ungeschulte, naive, volkstümliche Kräfte thätig waren, die sich erst ihre Sprache schaffen mussten. Bei dem großen Gewicht, das er auf das Ornament legte, ist es erklärlich, dass er auch für das Mittelalter diese Seite des Kunstbetriebes ins Auge fasste, indem er (in seiner Anzeige von Lamprechts Initialornamentik, in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1883) Vorschläge zu deren naturgemäßen Einteilung und zur Erklärung einzelner Eigentümlichkeiten, wie der Tierköpfe am Ende von Bandgliedern, machte.

In einer besonderen Abhandlung über die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert (zuerst in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1884 veröffentlicht, dann in die zweite Auflage der „Bilder“ aufgenommen) trat er dem Vorurteil, als habe in dieser Zeit, die den Niedergang des karolingischen Hauses erblickt und die ruhmreiche Übertragung der römischen Kaiserwürde an deutsche Fürsten begrüßt, die Kunst still gestanden, entgegen. Er fasst sie in der Baukunst wie in der Malerei als den Abschluss der karolingischen Periode und als die Vorbereitung auf das phantastisch angehauchte 11. Jahrhundert, das thatsächlich einen tiefen Bruch

der Empfindungen darstelle, der im 12. Jahrhundert noch deutlicher hervortrete. An verschiedenen Mittelpunkten regte sich neues Leben, nationale Kunstweisen, unter dem Namen des romanischen Stiles zusammengefasst, erstehen überall.

Hat sich Springer auch mit dem späteren Mittelalter weniger eingehend beschäftigt, so warf er doch auf das ganze Jahrtausend, das unter dem Namen des Mittelalters bezeichnet wird, helles Licht durch seine das Geistesleben dieser Zeit betreffenden Forschungen. Schon im Jahre 1856 veröffentlichte er das Büchlein über Paris im 13. Jahrhundert, wo von der Kunst noch wenig die Rede ist, um so mehr aber die Lebens- und Denkweise der Zeit beachtet wird. Mit den Ikonographischen Studien (Mitteilungen der k. k. Centralkommission, 1860) aber betrat er den Weg, der zu so vielen ganz neuen Ergebnissen geführt hat. In dem einen dieser Aufsätze trat er den bis dahin üblichen Erklärungsversuchen mittelalterlicher Bildmotive mit dem Nachweis entgegen, dass die nicht etwa der nordischen Göttersage entnommen oder gar willkürlich erfunden seien, sondern aus denselben volkstümlichen Quellen wie überhaupt die damalige Bildung geschöpft seien. Das führte er dann zwanzig Jahre später in der schönen, mannigfach anregenden Abhandlung über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter (Berichte d. phil.-hist. Kl. d. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften, 1879) näher durch, indem er auf die Bedeutung der Predigten wie der Kirchengesänge hinwies und schließlich in glänzender Weise diese Erklärungsmethode auf die Freiberger Goldene Pforte anwendete. In den Ikonographischen Studien führte er dann weiter gewisse an Kapitellen und Friesen vorkommende Bildmotive auf sassanidische Teppichmuster zurück, erörterte die Bedeutung der Mysterienspiele für manche bildliche Darstellungen und zeigte, wie in dem Bilderschmuck an romanischen Leuchtern noch die Antike nachklinge.

Dann aber beschäftigte ihn auch die wichtige Frage, wie es um die Behauptung stehe, dass während des Mittelalters die Kunstthätigkeit wesentlich in den Händen der Kleriker geruht habe. In der Schrift de artibus monachis et laicis medii aevi 1861 (die für den Aufsatz über das Klosterleben in der neuen Auflage der „Bilder" den Grund abgab), hat er den Nachweis geführt, dass viel größer als die Zahl wirklicher Mönchskünstler die Summe von Künstlern gewesen sei, welche als Dienstpflichtige bloß im äußeren Klosterverbande lebten; ferner: dass die Klöster nicht die überwiegenden Ausgangspunkte der künstlerischen Thätigkeit, wohl aber Kirchen und Klöster deren wichtigste Zielpunkte gewesen seien.

Durch alles dies ist unsere Anschauung vom Mittelalter in ungemeiner Weise geklärt worden. Wird hier noch der Vollständigkeit wegen auf die Abhandlung über die Kunst in Palermo (1869, dann, nach einem Aufenthalt daselbst im Jahre 1882, ergänzt für die zweite Auflage der „Bilder"), ferner auf die an Anregungen reiche Besprechung der Manesseschen Handschrift (im Repertorium, 1888) hingewiesen, werden dann noch die ausgezeichneten Analysen der mittelalterlichen Bauweisen (im „Textbuch") hinzugenommen, so entrollt sich ein wahrhaft imponirendes Bild von der unermüdlichen Thätigkeit und geistigen Regsamkeit dieses Mannes.

Bleibt nunmehr nur wenig Raum übrig, um Springers künstlerische Hauptleistung, die Doppelbiographie Raffaels und Michelangelos, zu würdigen, so stimmt das damit zusammen, dass es sich hierbei im ganzen mehr um die Zusammenfassung unter großen einheitlichen Gesichtspunkten und um die Art der Darstellung als um die Einzelergebnisse der Forschung handelt. Fehlte ihm auch bereits die Kraft und Rüstigkeit, um die Werke wiederholt an Ort und Stelle zu studiren, so bot sich ihm hier dafür in reichem Maße die Gelegenheit, seine ausgedehnte Kenntnis der zeitgenössischen Litteratur in fruchtbringender Weise zu verwerten. Davon zeugt seine Behandlung der Schule von Athen, dieser Schöpfung, die zu so vielen ausgeklügelten Deutungen Anlass gegeben hatte (Monographie, Wien 1883), seine Feststellung des Einflusses, den die Antike auf Raffael ausgeübt, und dessen Einschränkung auf die spätere Zeit des Meisters (ausführlicher Exkurs in der zweiten Auflage des Raffael und Michelangelo), damit in Zusammenhang stehend die Würdigung der großen Verschiedenheiten, die überhaupt zwischen dem Quattrocento, das im wesentlichen nur durch den Widerschein litterarischer Tendenzen einzelne Anregungen von der Antike empfängt, und der Hochrenaissance bestehen, die die unbedingte Vorbildlichkeit der Antike erst zum künstlerischen Glaubensbekenntnis erhob. Welche Fülle universal historischer Anschauung liegt nicht allein in dem Satz: „Die Renaissance, wesentlich vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, verklärt die Anschauungen des Mittelalters in wunderbaren, entzückenden und berauschenden Formen; die Reformation und die auf diese folgende Bildung bekämpft aber auch den Inhalt jener Anschauungen." Er selbst hat

naturgemäß als Kind seiner Zeit an letzterem Standpunkt zeit seines Lebens festgehalten; wie weit aber fernerhin dieser Bruch mit der Vergangenheit als zu Recht bestehend wird anerkannt werden, kann erst die Zukunft lehren.

Aber auch der Darstellung der künstlerischen Eigenart der beiden Meister schenkte er seine Teilnahme. Den ersten Anstoß zu einer eingehenderen Beschäftigung mit Raffael, abgesehen von dem bereits 1860 entstandenen Aufsatz über die Disputa und die Schule von Athen, dürfte ihm Grimms Leben Raffaels geboten haben, das er im Jahrgang 1873 der Zeitschrift für bildende Kunst unter dem Titel von Raffaelstudien in einer freilich erbarmungslosen, aber durch die leichtfertige Art, womit Grimm Dokumente, die an sich schon sehr fragwürdiger Natur waren, je nach seinen Zwecken ausnützte, zum guten Teil auch begründeten Weise rezensirte. Auf diesen Aufsatz, der durch seinen stark persönlich gefärbten, in einer nachfolgenden „Abfertigung“ noch verschärften polemischen Charakter von Springers sonstigen Schriften stark abstach, folgten 1874 in derselben Zeitschrift die „Kunstgeschichtlichen Findlinge“, worin er u. a. das Verhältnis Raffaels zu Perugino in klärender Weise auf Grund der neuesten Forschungsergebnisse besprach; dann 1875 seine Musterleistung historischer Kritik, die Abhandlung über Michelangelo in Rom (1508—12) und endlich 1878 das große, zuerst in Dohmes Kunst und Künstlern erschienene Werk, das 1883 selbständig in zweiter Auflage herauskam. In dem ausführlichen Aufsatz des Repertoriums (1881) über Raffaels Jugendentwickelung und die neue Raffaellitteratur nahm er Veranlassung, zu Lermolieffs kurz vorher veröffentlichten Ansichten Stellung zu nehmen. Die unter dem Namen des Venezianischen Skizzenbuches bekannte Sammlung von Zeichnungen umbrischen Charakters verwarf er gleich diesem, wie er das übrigens schon in der ersten Auflage seines Buches gethan hatte; freilich aber nicht in der Weise, dass er sie, wie Lermolieff, dem Pinturicchio gab, sondern dass er sie für die Reste des Muster- und Übungsbuches einer umbrischen Werkstätte erklärte, welche Annahme wohl auch mehr Aussicht auf eine dauernde Anerkennung haben dürfte. Lermolieffs Theorie von einer Schülerschaft Raffaels bei Timoteo Viti gegenüber bewahrte er seine volle Reserve, wies einer Reihe kleiner Bildchen, die Lermolieff als die frühesten, noch vorperuginoschen Schöpfungen Raffaels bezeichnet hatte, ihre Stelle in der Übergangszeit von seinem umbrischen Stile zu seiner florentinischen Weise („um 1504“) an und trat dafür ein, dass Vasaris Bericht über Beziehungen Viti's zu Raffael während dessen römischer Zeit nicht von der Hand gewiesen werden möge. Im Jahrgang 1882 des Repertoriums führte er dann schlagend den Nachweis, dass die unter Comollis Namen gehende anonyme Vita Raffaels kein Werk des 16. Jahrhunderts sei, sondern erst dem 18. angehöre. In den Anmerkungen der zweiten Auflage seines Hauptwerkes nahm er dann (1883) Stellung gegenüber Hettners Behauptung, dass in den Fresken des Heliodorszimmers und des Zimmers des Burgbrands auf das am 25. Mai 1512 eröffnete Lateranische Konzil Bezug genommen worden sei, indem er dies ablehnte; in zwei weiteren Berichten des Repertoriums (1884 und 1886) über die neueste Raffaellitteratur kam er dann nochmals auf das Venezianische Skizzenbuch zu sprechen, indem er namentlich gegen Müntz hervorhob, dass überhaupt nicht das, was er etwa kopirte, sondern was er selbständig zu schaffen verversuchte, für die Lebens*geschichte* Raffaels Bedeutung habe.

Wie er dann Raffaels Gestalt geschildert, ihm nachgerühmt hat, dass seine Helden *seien*, was sie bis dahin nur vorstellten, wie aus seinen Werken nicht allein der Künstler, sondern die ganze Zeit spreche, wie er die Teppichkartons als die Parthenonskulpturen der neueren Kunst bezeichnet, die freie aus dem Gegenstande selbst geschöpfte Gesetzmäßigkeit seinen Schöpfungen nachrühmt: das ist jedem Leser noch gegenwärtig. Nicht mindere Gerechtigkeit übte er gegen Michelangelo, dessen eigentümliche plastisch-malerische Begabung er als vornehmlich durch die Verquickung des plastischen und des subjektiven Elements von der Antike verschieden hinstellt, dessen schwere und dumpfe Seelenstimmung, die sich die riesigen Leiber dienstbar mache, er zur Erklärung der überquellenden Lebenskraft, der gewaltsamen Bewegungen, der nach innen gewandten Leidenschaft heranzieht, die alle seine Gestalten erfüllen, aber dadurch, dass einzelne Glieder in ihrer Passivität belassen werden, doch zugleich den Eindruck eines geheimnisvollen Dämmerlebens erwecken.

Auch Lionardo hat ihn lebhaft angezogen, wie die inhaltreiche Abhandlung über dessen „Physiologus“ (Berichte der phil.-hist. Kl. der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1884), die „Lionardofragen“ (in der Zeitschr. f. b. Kunst) und die Studie über Lionardo's Selbstbekenntnisse (Bilder, 2. Aufl.) beweisen.

Neben der italienischen vernachlässigte er aber auch die einheimische Kunstgeschichte keineswegs. Nicht müde wurde er, auf die Bedeutung des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts hinzuweisen (in den „Bildern“); in einem besonders fruchtbaren Aufsatz über die Bücherornamentik der Renaissance (Im neuen Reich, 1878) führte er im Anschluss an Butschs gleichnamige Publikation durch, dass die deutschen Drucker und Formschneider, die schon während der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts nach Italien zu ziehen begonnen hatten, die Renaissanceweise zuerst nach dem Norden eingeführt hätten, so Radtolt in seinen Augsburger Drucken seit 1486, Reuwich in Mainz seit demselben Jahre. Über die mit gewissen frühen Blättern Dürers übereinstimmenden Stiche des Monogrammisten W veröffentlichte er 1877 in der Zeitschrift für bildende Kunst einen Artikel, worin er, noch unter der Thausingschen Annahme, dass sie die Originale, Dürers Blätter aber die Nachstiche seien, die Hypothese aufstellte, der anonyme Stecher könne Jakob Walch (Jac. de'Barbari), der Lehrmeister Dürers, gewesen sein. Doch zog er in einer Anmerkung zu der zweiten Auflage der Bilder (1886) diese Hypothese dadurch selbst zurück, dass er Dürers Blätter für die Originale erklärte, wie das jetzt, nachdem der Nachweis dafür geführt ist, auch allgemein angenommen ist. Ob er seine andere, in derselben Zeitschrift noch 1890 veröffentlichte Hypothese von dem Dürerschen Ursprung eines Kupferstiches mit Modellakten zu Adam und Eva fernerhin aufrecht erhalten hat, wird seine noch in den letzten Lebenstagen vollendete Dürerbiographie, die einem allgemein gefühlten dringenden Bedürfnis entgegenkommt, zeigen. Einen kurzen Abriss über Dürers Entwickelungsgang hat er schon in der zweiten Auflage der „Bilder“ veröffentlicht. Als ein Vermächtnis aber hat er uns den Wunsch hinterlassen, dass die Dürerschen Manuskripte in Dresden, Nürnberg und London, aus denen Conway wie Zahn bisher nur Bruchstücke veröffentlicht haben, in einer Faksimileausgabe reproduzirt werden möchten, auf dass sein bitterer Ausruf: ja wenn Dürer kein deutscher Künstler wäre, nicht zu Recht bestehen bleibe.

Die Aufsätze in den „Bildern“ über die deutsche Baukunst im 16. Jahrhundert, über Rembrandt und seine Genossen, über den Rokokostil können hier nur angeführt werden.

Auf seine zahlreichen Schriften über die Kunst der Neuzeit kann wegen Raummangels hier nicht eingegangen werden. Den Wandel und die Klärung der im Textbuch von 1881 niedergelegten Ansichten gegenüber den 1858 in seiner Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert vorgetragenen festzustellen würde eine lohnende Aufgabe bieten und einen belehrenden Beitrag zur Geschichte des Kunsturteils während der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts bilden.

Zum Schluss sei nur noch darauf hingewiesen, dass er in seinem kurzen, der Jubiläumsschrift der Leipziger Kunstakademie einverleibten Aufsatz über die Aufgaben der graphischen Künste warm für eine zeitgemäße Erneuerung der Kupferstechkunst, wie Ferdinand Gaillard sie für Frankreich durchgeführt hat, eingetreten ist; und endlich, dass er in den verschiedenen Abschnitten seines Textbuches die Kleinkünste der einzelnen Zeiten einer bis dahin gar nicht gewohnten eingehenden Betrachtung unterzogen hat.

So ist denn wieder einer unserer *universellen* Kunsthistoriker dahingegangen. Als Beherrscher weit auseinander liegender Gebiete steht er nicht allein da; aber in der Verknüpfung und einheitlichen Zusammenfassung solcher Einzelforschungen hat es ihm keiner gleich gethan.

MURILLO.

VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

III.

Die Reinheit und die Liebe.

Die Conceptionen.



IE Reinheit, *(La Pureza, La Purísima)* nennt man in Spanien die Darstellungen eines Glaubenssatzes, in dessen Geschichte Murillo's Vaterstadt lebhaft eingegriffen hat. Es waren die Barfüßer, welche seit Duns Scotus die Verteidigung dieser Lehre zur Ordenssache gemacht hatten; für Kirchen dieser Religion hat Murillo die zwei, für seine Kunst so wichtigen, Anfang und Ende seiner Laufbahn bezeichnenden Gemäldegruppen gearbeitet; und unter ihrem Einfluß ist er auch „der Maler der Conceptionen" geworden. Seine früheste und seine in gewissem Sinne großartigste Verdolmetschung dieses Mysteriums befand sich in S. Francisco el Grande.

„Darstellungen eines Glaubenssatzes" —; eigentlich war die Inmaculada Concepcion ein theologischer Begriff, der außerhalb der Kunst lag. Jahrhundertelang ist sie nur mit Hilfe der Symbolik gemalt worden. Die mittelalterliche, geschichtlich-legendarische, andeutende Darstellung der Empfängnis Mariä — durch die Botschaft des Engels und die Begegnung der Eltern an der Goldenen Pforte — war längst nicht mehr im Geschmack der Zeit. Schon im fünfzehnten Jahrhundert versuchte man der gläubigen Phantasie diese Lehre vorzuführen durch die Gestalt der Allerreinsten allein, umrahmt von Symbolen, Gestalten und Sprüchen, welche auf den besonderen theologischen Sinn hinwiesen. Die jungfräuliche Erscheinung schwebt „im Licht der Ewigkeit", die Einzelheiten sind der Vision der Offenbarung Johannis entlehnt; der über ihr erscheinende himmlische Greis bezeichnet den göttlichen Verstand, der einst ihre Idee gefaßt hatte. Propheten und Sibyllen im untern Theil des Bildes — eine Art Disputa — dessen Sprachrohr, durch welches sie den Zeiten vorausverkündigt wurde, ihre Sprüche, die Tropen des Hohen Liedes wurden durch Symbole versinnlicht. Noch die Zeit der vollen Freiheit der Kunst, sonst so rücksichtslos in Umformung des Überlieferten, ist über diese halbsymbolische Form nicht hinausgeschritten, die man noch in Soglianos Gemälde in S. Maria Nuova zu Florenz sieht.

In den gefeierten, oft wiederholten spanischen Darstellungen des sechzehnten Jahrhunderts wurde schon der Prophetenchor weggelassen. Bei dem Valencianer Joanes Macip ist nur die betende heil. Jungfrau geblieben, auf dem Halbmond mit Sternenkranz, die Augen gesenkt, mit aufgelöstem Haar, in weißem Kleid und blauem Mantel, schwebend in einer „ovalen Sonne" (der Mandorla), umgeben von anbetenden Engeln und den Symbolen, letztere in einem Zierrahmen. So auch bei dem Sevillaner Juan de las Roelas, wo die Symbole in einer Landschaft malerisch verstreut sind. Immerhin blieb die Gestalt nur das Subjekt der sie als Prädikat umringenden Embleme, ein künstlerisch verschleiertes Bilderrätsel.

Da aber die Begeisterung für den Marienkultus, die *fine-fleur* katholischer Devotion, gerade diese dem Laien kaum verständliche Lehre zu ihrem Schiboleth erkoren hatte, so musste das Verlangen entstehen, die Sprache des Verstandes durch die der Wärme der Verehrer homogenere Sprache der

Empfindung und Anschauung zu ersetzen, und hierzu war nun die zugleich naturalistische und schwärmerische Kirchenmalerei des siebzehnten Jahrhunderts ganz berufen. Die Beseitigung der Symbolik scheint von Italien ausgegangen zu sein. Guido, der die alte Darstellung mit dem Prophetenchor am

Seine Purísima ist eine sanftbewegte, leichte Gestalt, im Begriff, den dämmerig-nächtlichen Tiefen der irdischen Lufthülle zu entschweben, das Antlitz strahlend im Lichte der Region, zu der sie die Augen erhebt, und die sie emporzuziehen scheint, wie Dante die Augen Beatricens. Der blaue Mantel ist vom



Fig. 16. Unterricht der Maria. Von MURILLO. (Vgl. N. F. Jahrg. II, S. 274.)

vollendetsten interpretirt hatte, bringt auch bereits die einsam in Wolken schwebende Gestalt *(Bridgewater Gallery)*. Murillo aber hat alle überflügelt, indem er das starre, gleichsam im goldenen Lichte eines himmlischen Adyton stehende Bild, durch Bewegung und Ausdruck belebte, mit dem Zauber seines Lichts und Helldunkels umgab, endlich, sie zu der vollen Lebendigkeit und Anmut landschaftlicher Formen herabzuführen wagte.

Luftzug geschwellt und zur Seite gerissen. Die Gestalt tritt also sehr nahe dem Bilde der Asunta, mit der sie auch wohl verwechselt worden ist. Doch wird diese weniger jugendlich genommen und kaum ohne den Apostelchor. Man erinnert sich aber, dass auch Raffael die Gestalt seines verklärten Christus durch die des emporschwebenden Auferstandenen gefunden hat. Die in feierlicher Stille knieenden Engel haben sich in kleine Kinder verwandelt, hauptsäch-

lich bestimmt, als heitere Versinnlichung des Zugs nach oben, sich in Wolken zu tummeln; zur Andacht finden sie selten Zeit. Die Meinung war: alles soll Leben atmen im Umkreis der Göttlichen, und doch soll nichts ihre Einsamkeit unterbrechen. Die Sinnbilder, wo sie nicht ganz fehlen, werden ihnen als Spielzeug überlassen, sie haben den alten mystischen Garten dort unten geplündert.

Die Augen sind entweder in alter Weise demütig gesenkt oder selig emporgewandt, die Hände entweder im Gebet erhoben und genähert, mit den Fingerspitzen sich berührend, oder Arme und Hände auf der Brust gekreuzt. In der ersten Klasse erscheint die Reine wie im Gespräch mit dem Schöpfer, da nach christlicher Lehre vollkommene Menschheit nicht ohne Gemeinschaft mit Gott zu denken ist. In der zweiten Gruppe erhebt sie das Haupt zu dem in ihrem Auge widerstrahlenden Licht. Dies ist die Auffassung, welche er später bevorzugte.

Jene Reinheit, die sie über alle vom Weibe Empfangenen erhob, sie schien künstlerisch nur auf *eine* Weise zu versinnlichen: durch kindliche Unschuld. Dies Wort schwebt in der That jedem auf den Lippen, vor einigen dieser Darstellungen. Daher die Jugendlichkeit, die bisweilen bis zum kindlichen Alter hinaufgeht. Der Blick dieser grossen, glänzenden Augen drückt Staunen, oder besser, den nie wiederkehrenden Zauber eines ersten Eindrucks aus, und auch darin die Reinheit einer unerfahrenen, durchs Leben nicht getrübten Kinderseele. Die Religion nennt den höchsten Grad der Annäherung des Sterblichen an das Göttliche: Schauen; und der göttliche Meister sagt: Selig sind die Reinen, denn sie werden Gott schauen. Und auch das Umgekehrte gilt: dass der Mensch nie reiner ist, als in der Erhebung zum Ewigen. „Wer Gott ahnt, ist hoch zu halten, denn er wird nie im Schlechten walten“ (Goethe). Es ist also die Reinheit nicht bloß als Zustand, sondern als Werden: das Menschliche sich läuternd in der Berührung mit dem Göttlichen: das ist die *geistige* Bewegung in der körperlichen des Emporschwebens.

Frühere Maler hatten die hier geforderte „denkbar vollkommenste Schönheit“ (Pacheco) in ihrer Einbildungskraft oder in klassischen Mustern gesucht, sie waren gleichgültig und kalt geblieben. Schwärmerischer Befangenheit schien ja nichts näher zu liegen für einen theologischen Begriff als jene Forderung unkünstlerischer Schulen: „Einheit der Schönheit, ohne Beigeschmack des Besonderen“ aufzustellen. Murillo wählte Kinder seiner Vaterstadt, wechselnd in Zügen und Alter, und das fromme Gefühl hat ihm recht gegeben, die Stimme der Jahrhunderte und des volkstümlich-kirchlichen Geschmacks hat ihn als berufensten Ausleger der Idee anerkannt.

Von den zahlreichen Gemälden (bei Curtis 32 große Nummern), die Murillo im Laufe von fast vierzig Jahren dem von ihm gewiss auch persönlich verehrten Mysterium der Conception widmete, mögen nun die, welche dem Verfasser zu sehen vergönnt waren, nach ihren entscheidenden Zügen gruppirt und gekennzeichnet werden.

Im Anfang hielt sich der Maler natürlich an jene durch gepriesene, ihm von Kind auf aus den Kirchen wohlbekannte Werke sanktionirte und gewiss damals als vollkommen betrachtete Darstellungsweise der Roelas und Pacheco. Seinen verschollenen, ersten Versuch vielleicht sah noch Cean Bermudez im großen Kreuzgang von S. Francisco; unten war die Figur eines über die Lehre schreibenden Bettelmönchs. Von den uns bekannten scheint die befangenste ein aus dem Colegio des Maese Rodrigo im Museum (116) gekommenes zweifelhaftes Bild: die Züge sind nicht schön, hart, die großen, glänzenden Augen sehen nach oben. Er hätte also von Anfang an, wenn auch viel seltener als in späteren Jahren, diesen Blick gen Himmel an die Stelle des bisher üblichen gesenkten zu setzen versucht. So sieht man es in der „Jungfrau des Belvedere“ (von Knolle gestochen). Sie steht in der nach *unten* geöffneten Mondsichel (die, obwohl eigentlich orthodox, sonst bei ihm kaum vorkommt). Sie scheint aber eher auf festem Boden zu stehen als zu schweben, wie auf einem Berggipfel, auch die Gewänder sind wenig bewegt. Die Augen weit geöffnet, ernst, wie erstarrt vor dem erhabenen Anblick der gestirnten Kuppel. In der Einsamkeit des weiten, von trüb gelbbräunlichem Licht erfüllten Wolkengrunds zwei Engelkinder, die ihr mit einer Lilie entgegen schweben. — In einer Schulwiederholung der Ermitage sind die beiden dort leer gelassenen Ecken mit Kindern ausgefüllt.

Kindlich holdselig ist die schon erwähnte Figur in der Lunette von S. Maria la Blanca (*Louvre*), ein feines Oval von edlen Linien und still seligem Ausdruck, wo die Gruppe ehrerbietig-schaudurstiger Verehrer den Prophetenchor ersetzt hat.

Ähnlich aber von viel lichterer Haltung sind zwei liebliche Gemälde in England. Das Baringsche (aus dem Carmen descalzo in Madrid) wird von dem Spiegel in der Hand eines Engels benannt, auf-



Murillo pinx. Heliogr. nach dem Stich v. R. Graves.

MADONNA MIT DEM SPIEGEL.

Original im Besitze des Herrn Thomas Baring.



fallend ist der gewaltige, zwei Drittel der Breite der Leinwand durchschneidende Palmzweig. Ihr Reiz liegt in den großen, sanft niedergeschlagenen Augen mit langen, schattenden Wimpern; diese Augen scheinen noch größer durch die Verkürzung des gesenkten, feinen Ovals. Noch kindlicher ist die in Lansdowne House: sie erscheint ganz umdrängt von den frommen Huldigungen der kleinen Engelgemeinde.

Welch ein Schritt von hier zu der Himmelskönigin aus S. Francisco in Sevilla! Diese Gestalt steht ganz vereinzelt da (Laurent 1068). Der vorgeschriebene Umfang der Leinwand, die kolossale Größe führte den Künstler auf eine ungewöhnlich breite und einfache Behandlung, und auf eine Betonung der Hoheit und Majestät, wie sie sonst seiner Art und überhaupt der üblichen Auffassung des Gegenstands fern lag. An dieses Gemälde knüpft sich eine ähnliche Geschichte, wie sie von Tizians Asunta erzählt wird: auch hier konnten die Mönche sich in das auf Fernwirkung berechnete Bild nicht finden, bis man es an seinen hohen Standort versetzt hatte. Die Züge sind von klassischem Adel und plastischer Kraft und Klarheit, ohne eine Spur von Sentimentalität. — Ein gewaltiger Schwung reißt die Gestalt empor, der in dem Diagonalzug des weiten Gewands und in dem bis überden Scheitel seitlich emporflatternden blauen Mantel weiterklingt. Auch die vier mächtigen nackten Knaben (ohne Attribute) haben an dieser stürmischen Bewegung teil. — Damit kontrastirt die göttlich-ruhige Heiterkeit, mit der sie, wie triumphirend, die Blicke zur Erde tief unten senkt, die Hände hoch erhoben, wie in priesterlicher Fürbitte. Man brauchte in diese Hände nur eine Lanze zu drücken, so wäre ein S. Michael fertig. Der rechte Fuß berührt den vollen Mond, der linke ist verdeckt durch monderhellte Wolkenballen, über denen in goldigem Feuermeer das Empyreum glüht. In dem Element des Äthers scheint sich die Jungfrau von Nazareth wieder in die jungfräuliche Himmelsgöttin, eine Königin der Nacht, Diana, zu verwandeln.

Murillo ist nicht wieder zu dieser Form zurückgekehrt; seine Madonnaköpfe sind nicht, wie man von den römischen gesagt hat, wie zur Bildhauerei erschaffen. Ihr Reiz liegt mehr in Leben und Farbe, als in Linien und Plastik. Auch hatte in jener strengeren Schönheit bereits vor seiner Zeit der Sevillaner Bildhauer Montañes das letzte Wort gesprochen, in dessen Statuen die polychrome Plastik des Mittelalters wiedererstanden war, veredelt durch ein klassisch gebildetes Auge. Aber verglichen mit Murillos Rosen sind seine schwermütigen Madonnen nur prächtige aber duftlose Magnolien.

Er ist auch hier um so glücklicher, je mehr er dem kindlichen Alter sich nähert. „Glücklicher", in mehr als einem Sinn. In ganz kleinen Stücken (*Louvre* 539) hat er wohl gar die heilige Rolle einem zwölfjahrigen Kinde anvertraut. Die wärmsten Freunde hat unter seinen Gemälden im Prado (878) stets ein Purísima gefunden, die ihm in einem seiner besten Augenblicke aufgegangen sein muss. Sie war schon im Besitz der Isabella Farnese. Ein Bild der Unschuld, in diesem Jahrhundert wie ein Wunder! In die großen, dunklen, aufwärts gerichteten Augen ist es eine Wonne zu blicken. In Stirn, Jochbein ist noch etwas jugendlich Herbes. Den Blick wird er einem Mädchen abgesehen haben, das zum erstenmale zu dem von Kerzenschimmer umflossenen Monument der heil. Woche die Augen aufschlug: im ersten Eindruck der Wunderwelt, welche die Kirche für ihre Kinder bereit hat. Die geöffneten Lippen verraten, dass all ihr Denken und Vorstellen stillsteht. Wie schön passt dies alles für das Alter, wo die Sichtbarkeit selbst noch eine Welt der Wunder ist; glückseliges Schauen ist hier der Ausdruck erhöhten Geisteszustands. Kein Bild dieser Klasse ist so licht gemalt; die Glorie, ein hellgelber Schein mit hellblauen, langen Strahlen (wie das Licht um den Punkt der eben versunkenen Sonne); das Kleid schimmernd und gebrochen wie Atlas. — Dasselbe Gesicht kommt noch einmal im Prado vor (879), aber älter, als Halbfigur auf der Mondsichel, mit gekreuzten Händen.

Von etwas anderer, holdselig-wehmütiger Innigkeit ist der Blick eines feinen, zarten, andalusischen Kindes, das noch bei einer andern Gelegenheit zu nennen sein wird (Ermitage 371). Die Ausbreitung der Arme und Hände nach oben, wie erwartenden Armen entgegen, ist ganz ungewöhnlich, sie kommt sonst bei der Asunta vor (z. B. ähnlich bei Rubens). Aber ist es denkbar, dass Murillo die himmelfahrende Maria als fünfzehnjähriges Kind gemalt haben sollte?

Noch einmal, in den sechziger Jahren, erhielt er eine Arbeit für die Kathedrale: die heil. Jungfrau in der Mitte von Heiligen Sevillas, in neun Ovalen, unter dem Gewölbe des Kapitelsaals. (Zugleich hatte er hier die manierirten Allegorien des Pablo de Cespedes zu retouchiren.) Es sind die heil. Fürsten Ferdinand und Hermenegild, die heil. Prälaten Isidor und Leander, Pius und Laureanus, S. Justa und Rufina. — Dies sind seine einzigen Gemälde in Sevilla, welche der Übermalung und Überfirnissung entgangen sind.

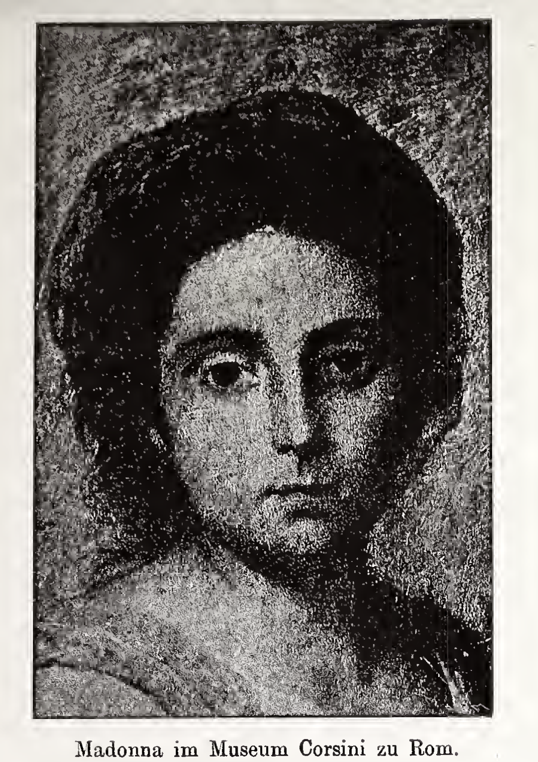

Fig. 18. Moses. Von MURILLO.

Die heilige Jungfrau, anmutig, vornehm, scheint aus der Höhe einen letzten Blick herabzusenden nach der niedern Erde. Das tiefe, warme Braun der großen Augenrunde, das üppig weiche Haar, der trübe, von schwärzlichen Wolken umrahmte Lichtschein, aus dem die Gestalt herableuchtet, ist auf die weite Ferne berechnet. Hier wie in den umgebenden Figuren, ist nichts Modellhaftes noch Süßliches, alles ist kräftig und mild, rein und heiter, einfach und aus einem Guss.

Wie lichtfrohes Schauen für das Kind, so passt Begeisterung, himmelwärts blickende Verzükkung für das aufgeblühte Weib. Auf diesem Ausdruck liegt der Accent in einigen seiner spätesten Werke. Meist hat er ein und dasselbe, auch für die heil. Rufina benutzte Modell zu Grunde gelegt. Ein Breitkopf von weichen Formen, hochgewölbten, auseinander stehenden Augen, wenig ausladendem Profil, rund hervortretendem Kinn.

Dieser Kopf gilt als eigentümlich andalusisch. In den weichen Formen kommt die Wirkung der Augen besonders zur Geltung. Auch in der sixtinischen Madonna sind große, weit auseinanderstehende, starr blickende Augen mit wenig markirten Zügen verbunden.

In dem Gemälde aus der Kapuzinerkirche (Laurent 793) ist die Ähnlichkeit des Modells wohl am treuesten erhalten. Es ist die Tochter von Nazareth; in der stillen Seligkeit der emporblickenden Augen liegt auch ein Gefühl ihrer Niedrigkeit, demütig dankbaren Sichselbstaufgebens. Die begrüßenden Engel, diesmal von ihren Wolkengeschäften entbunden, sind ein Bild kindlicher



Madonna im Museum Corsini zu Rom.



Madonna im Museum zu Sevilla.



Madonna in der Dresdener Galerie.



Madonna mit dem Rosenkranz im Museum des Haag.



Die Heil. Jungfrau, aus S. Franzisco, im Museum zu Sevilla.



La vierge à l'auréole.



Madonnentypen von Murillo.



Frömmigkeit, wie nur er es zu finden wusste. — Ein wenig anziehendes Werk ist das sehr mitgenommene Altarbild von S. Filippo Neri in Cadiz; ein anderes in der dortigen Kapuzinerkirche ist wohl von einem Schüler.

Aufgeregter ist die Gebärdensprache der Figur im Prado (880): eine Wellenlinie hinschmelzenden Entzückens durchzieht sie. Das Haupt ist stark über die linke Schulter zurückgeworfen. Die üppigen dunkelblonden Strähnen wälzen sich in mächtigen Wogen bis über die Ellbogen und beschreiben um Oval, Hals und Schulter reizende Buchten. Die auf der Brust übereinander gelegten Hände scheinen das pochende Herz zurückzudrängen. Die Glorie ist fast ganz durch hellblauen Luftton ersetzt, nur weniges gelbes Licht scheint von den Lokken selbst auszustrahlen.



Fig 20. Johann de Dios mit dem Engel. Von MURILLO.

Ihr verwandt, obwohl um einen Grad ruhiger und mit viel mehr Aufwand von Kunst hergestellt, ist das weltbekannte Prachtstück des Louvre, einst D. Justino Neve zuliebe gemalt, für die Kirche seines Hospitals der Venerables (1678). Doch geht von diesem reich instrumentirten, fein berechneten Werk nicht der stille Zauber aus, der ihren Schwestern im Pradomuseum (878) und in der Ermitage eigen ist, noch erreicht sie den Adel der von S. Francisco. Da das dem Marschall schwer bezahlte Bild (bis auf Meissoniers Napoleon [850 000] war es das teuerste: 615 300 Fr.) seit Cean Bermudez, der es für das beste dieser Klasse in Sevilla erklärte, als sein Meisterwerk galt, so hat man sich oft die Begriffe von Murillo nach ihm gebildet. Man hielt die Beachtung der anderen Darstellungen als bloßer Wiederholungen oder vorbereitender Versuche für entbehrlich. So hat das vielgestochene Louvregemälde einen großen Teil der Phraseologie verschuldet, die über den Meister ergangen ist: in der Salle carrée strömen ja auch dem flüchtigen Reisenden müssige Vergleichungen von selbst zu. Die für feinere Züge weniger Empfänglichen hielten sich an die auch ihnen zugänglichen, vielmehr, an die in welche sie das ihnen Zugängliche hineinlegen konnten, und spöttelten, als „skandalisirte und entzückte“ Tartuffes, über die *déesse d'oratoire coquet.*

Wahr ist, Züge und Bewegung drükken Auflösung in Wonne aus, wenn auch in reiner und taktvoll gemäßigter Weise: die glänzenden Augen mit der breit hervortretenden Sclerotica, der leise geöffnete Mund mit der feinen Perlenreihe der Zähne, die weichen Linien von Nase und Mund, die in Correggio's Art auseinander gedrehten Finger. Nur alles Süße, Lächelnde ist ebenso fern, wie das kranke Schmachten, das in eine moderne Reproduktion hineingelegt ist. Der Blick ist klar und heiter, wie wenn er den ersten Strahl des Sonnenaufgangs begrüßte. —

Die Aufgabe, eine Gestalt zu malen, die „auf einer ovalen Sonne schwebt“, war keine leichte. Da ihr Antlitz durch höchste Lichtstärke das Auge fesseln sollte, so entschloss sich der Maler, den Lichtwert der Glorie herabzusetzen. Er stellt den lichtübergossenen Kopf und die weißgekleidete Gestalt

auf einen dunkelgelben, orangebräunlichen, zuweilen brandigen Grund. Ein Ton, wie ihn starkes Licht ergiebt, wenn es durch ein dunkles Medium zu uns dringt. Die Stärke dieses Lichts wurde also mehr erschlossen als gesehen. Später jedoch versucht er wohl auch mit helleren Tönen zu wirken. Natürlich verstärkt er den Lichteindruck durch Kontraste des Wolkenkreises.

Zuweilen (wie hier im Louvre) geht eine Diagonale von Figuren und Helldunkel durch die Leinwand. Die Gestalt schwebt in dieser Linie, hingewandt nach der lichten Seite, der brandige Schein kontrastirt gut mit dem Weiß und Blau der Stoffe. Die Schattenseite mit dem azurblauen Mantel ruht auf den dunklen Wolken, welche sie von der Nacht der niedern Luftschicht scheiden. So stehen unten hellblau und schwarz, oben dunkelblau und orange sich gegenüber.

Wie groß ist doch die Mannigfaltigkeit malerischer Behandlung und geistigen Gehalts, der Wechsel von Typus und Mienensprache in diesem der Erfindung so wenig Raum verstattenden Gegenstand! Der vergleichende Betrachter wird ermessen können, was von der Ansicht Beulé's zu halten ist, „Murillo habe seine Conceptionen gemalt, wie ein Drucker Abzüge macht". Dies Wort veranschaulicht das Minimum von Sachkenntnis, mit dem ein geistreicher Mann sich erlauben darf, die Welt in einem Weltblatt über den Wert eines großen Künstlers aufzuklären. Vielleicht hat der eminente Archäolog geglaubt, mit einem spanischen Maler brauche man nicht so viel Umstände zu machen, wie mit einem Fragment pentelischen Marmors etwa. Hätte es sich wenigstens um eine Jahreszahl oder Orthographiefrage gehandelt! Die Gewissenhaftigkeit pflegt freilich oft (wie die Sparsamkeit) in gleichem Verhältnis mit der Geringfügigkeit des Gegenstandes zuzunehmen.

Murillo hatte „das edle Bild der Menschheit" gefunden in den Töchtern des Volkes. Die volkstümliche Devotion seiner Zeitgenossen teilend, aber zugleich ein wahrer Maler, ein Maler von naturalistischem Bekenntnis, hat er in Typen, die ein Cespedes, Roelas vielleicht profan genannt haben würden, das entdeckt, was sie zu Trägern religiöser Zustände geeignet machte. Er fühlte hierin wie Rembrandt. Die biblischen Personen waren keine Götter und Heroen, die frohe Botschaft wandte sich an die Kreise der Armen und Einfältigen. Die Evangelien sind griechisch geschrieben, aber sie klangen ihren Lesern nicht — griechisch. So sollte denn auch seine Malerei spanische Vulgärsprache reden.

Er glaubte jedoch nicht, dass man, um wahr zu sein, gemein und hässlich sein müsse, dass es damit gethan sei, irgend welches niedere Modell auf die Leinwand zu werfen, gestempelt mit einem goldenen Heiligenschein und einigen Attributen. Er *wählte* sein Modell, und hatte in der Wahl das Glück des Genies, und dieses Glück wuchs in gleichem Schritt mit seiner Befreiung zu Anmut, Leben und Licht. Es gilt ja nicht bloß das Gefäß auszusuchen; man muss auch den Trank besitzen, den es aufzunehmen bestimmt ist. Deshalb sind Murillo's Gestalten bei all ihrer Lokalfarbe allezeit wahre Madonnen. Und das ist doch eigentlich die Hauptsache. Wessen Werk nicht das ist und scheint, was es zu sein verkündigt, der kann sich nicht darauf berufen, dass er gut gemalt habe. So wenig wie ein Examinand besteht, der zwar eine richtige Thatsache angiebt, die aber keine Antwort ist auf die vorgelegte Frage.

Die Gemälde der Caridad.

Murillo stand im Beginn der Fünfzig, als er die elf Gemälde für die Kirche der Caridad übernahm. Bis zum Jahre 1810 pilgerte man nach diesem Tempel, wenn man ihn vielseitiger denn irgendwo als Künstler sehen und zugleich ihm menschlich nahe treten wollte. Der Mann der ihm zu diesem größten und glücklichsten Auftrag verhalf und auch wohl die Stoffe angab, hieß Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, Ritter des Calatravaordens (geboren 1626). Er hat keine Mauren getötet, aber nach einer stürmischen Jugend, „wo er Babylon gedient und den Kelch der Lust getrunken", die Pflichten der Christenliebe mit heroischer Hingabe von Person und Habe erfüllt. Bei der Wartung Kranker war er oft selbst erkrankt; mehr als 800000 Dukaten soll er den Armen zugewendet haben, und „seine Gespräche führten viele Sünder zur Verachtung der Welt und zur Liebe Gottes". Jetzt beschloss er, sein Vermögen dem Neubau des verfallenen Hospiz und der Ermita von S. Jorge zuzuwenden, einst errichtet in den alten *atarazanas* (Arsenal) Alfons' X., in der Nähe des Stromes. Er war *hermano mayor* der Bruderschaft der Caridad, welche die Verlassenen und die gesammelten Knochen der armen Sünder bestattete, letztere in feierlichem Aufzug am Ostersabbath. Die neue Stiftung sollte ein Haus sein für Trost und Zuflucht der Pilger und Armen und ein Hospital für Unheilbare. Der Anfang der Arbeiten wurde bestritten von dem Geschenk eines Bettlers, Luis, fünfzig pesos, sein ganzes Gut, damit diesem die Ehre werde, den Bau begonnen zu haben. Die

einschiffige Kirche, gebaut von Bernardo Simon de Pineda wurde 1664 vollendet. Seinen Resten (später unter dem Altar beigesetzt) bestimmte der Stifter den Platz der Armen, im Portikus, und die Tafel erklärt, „dass hier Knochen und Asche des schlechtesten Menschen liegen, den die Welt gesehen". Er starb am 9. Mai 1679, 59 Jahre alt, im Geruch der Heiligkeit. Im Kapitelsaal ist sein Bildnis von Valdes Leal. Noch blühen in jedem Frühling einige Rosenstöcke, die er im kleinen Garten gepflanzt hat.

Die Kirche ist im Barockstil, die Front schmücken fünf Azulejos-Gemälde, angeblich nach Zeichnungen Murillo's. Die Säulenhöfe und zwei Brunnengruppen, der Boden der Kirche sind von Marmor der Riviera. Für den sehr kostspieligen, vergoldeten Retablo mayor bestimmte er eine Grablegung in Estofado-schnitzwerk von Pedro Roldan, der auch den betenden „Christus der Caridad" über einem Seitenaltar und die Statue der Caridad auf der Kanzelhaube lieferte. Valdes Leal malte im hohen Chor eine Kreuzeserhöhung, und unter ihm die Nichtigkeit irdischer Größe, indem er vornehme Gruftgewölbe erschließend, das grauenvolle Leben der Verwesung enthüllt, behängt mit zerfallendem Pomp.[1]) Alles dies scheint nur da zu sein, um zu zeigen, wie hoch Murillo über seiner Zeit stand.

Von ihm sind zwei Altargemälde: die heil. Elisabeth und der heil. Johann de Dios; sechs Gemälde kamen, als Ersatz der Wandmalerei, an die obere Wand des Langhauses; an der Evangelienseite: Mose und das Wasser aus dem Felsen (*las aguas de Moise*), der Besuch der drei Engel bei Abraham dem Patriarchen, die Heimkehr des verlorenen Sohnes; an der Epistelseite: die Speisung der Fünftausend, der Lahme am Teiche Bethesda, Petri Befreiung. In der Sakristei noch eine Zeichnung: Tobias die Leichen der Hingerichteten verbrennend. Endlich drei Bilder über Altären, ohne Beziehung zu der besonderen Bestimmung des Ortes: eine anmutig heitere Annunziata in goldenem Lichtmeer; der *niño Dios*, einjährig, mit der Weltkugel, und ein Johannesknabe mit reichen krausen Locken: beide das Entzücken aller Mütter. Für alle zusammen erhielt er 78115 Realen.

Jene acht waren bestimmt die Zwecke der Stiftung zu veranschaulichen: die Beherbergung, Pflege und Heilung der Kranken, die Speisung und Tränkung der Hungrigen und Dürstenden, die Gastfreundschaft gegen Pilger, den Besuch der Gefangenen, die Vergebung: ein Kompendium des praktischen Christentums, aufs eindringlichste gepredigt durch Vorgänge aus der biblischen Historie und Parabel und aus der Legende der Heiligen.

Die beiden umfangreichsten Stücke (11′6″×18′) stehen (dank den technischen Schwierigkeiten des Raubes) noch heute an ihrem Platz: die Caritas, massenhaft ausgeübt von den Religionsstiftern selbst, wohl zugleich als Sinnbild: Rettung vor dem geistigen Verschmachten, der Zweck der großen Volksreligionen. Der Schauplatz ist in beiden die Wüste, ein starres Meer von Felstrümmern und Schluchten, ohne Mittelpunkt und Grenze, beleuchtet und zugleich entfärbt durch den Widerschein der schweren Wolkenmassen; der Ton ist demgemäß etwas grau und trocken. Das alttestamentliche Bild ist das bewegtere, heitere, farbigere, sein Gesichtskreis beschränkter, die Zahl der ausführlichen Figuren größer. *„La Sed"*, so nennt man dort das Bild, versetzt uns mitten ins Gewühl der Menge. Der Not ist schon abgeholfen, der Wunderthäter erhebt dankend Augen und Hände. Der dunkle Fels in der Mitte (eine Ansicht des nämlichen Horebfelsens, an den die Ortslegende des S. Katharinenklosters das Ereignis verlegt) teilt die Massen in zwei ungleiche Hälften. Auch etwas Lokalfarbe des Orients ist beabsichtigt: Turban, Burnus, Kamele. Sonst aber ist alles genau so, wie der Maler es an den Brunnen des Landes in der Sommerglut gesammelt hatte. Bei aller Breite und Leichtigkeit des Pinsels ist jede Figur sorgsam bedacht, hat ihren malerischen Wert. Jedermann bemerkt die beiden blühenden Frauen an den Enden der Leinwand: die eine den zwei lechzenden Knaben die Schale reichend, die andere in der Gier des Durstes ihre Brut noch vergessend. Der Grundton ist heiter: der Junge auf hohem Ross, der sich umdrehend aus dem Bild herausruft, verrät durch sein Lachen, dass es nicht in feierlichen Ausdrücken geschieht; und er ist die aufdringlichste Figur des Bildes!

In dem neutestamentlichen Gegenstück sitzt der Heiland am Ende einer Schlucht, deren Schatten die Apostelumgebung größtenteils umfängt. Hier hat ihm der untere Teil der Verklärung Raffaels vorgeschwebt. Er allein ist ganz nach vorn gewandt und freigelassen, indem er die Brote segnet. Diese Vordergrundsgruppe steht abgewandt von den im Mittelgrund gelagerten Massen, — sie gleichen einer Riesenschlange, deren Haupt rechts in die Ecke des

---

1) Murillo, als er diese grausigen Ausgeburten des jetzt in Spanien überschätzten Malers sah, sagte: „Gevatter, wenn man diese eure Bilder sieht, muss man sich die Nase zuhalten"; was der eingebildete Dickkopf als Kompliment nahm.

Vordergrundes, dem Heiland gegenüber hineinragt, in Gestalt einer Frauengruppe. Ein grünlich silbriges Licht breitet sich darüber, es kommt von dem Abendhimmel links; hinter der Schlucht, gegenüber, zieht die Nacht herauf.

Beide Bilder, besonders das letztere, waren von jeher sehr beliebt, sie haben mehr als andere seinen Namen in den Mund des Volkes gebracht. Den stellt und übernimmt den Dank, den die Geretteten vergessen; Christus spricht den vorbereitenden Dank und Segen. Hier die Erwartung, dort der Genuss, der dramatische Moment dazwischen ist umgangen.

Das erste Bild ist neuerdings zur Herabsetzung des Malers gebraucht worden. „Das Verständnis für die Größe des Gegenstandes fehlt ihm", hat jemand gesagt. Er vermisst „das schreckliche



Fig. 21. Der verlorene Sohn. Von MURILLO.

Mose nannte man in Sevilla sein *cuadro maestro*, man glaubte, er habe sich hier besonders zusammengenommen (*se esmeró*). Kein Wunder, er wollte ja hier *das Volk* malen, und es ist ihm gelungen: „Er brachte, sagt W. Burger, in das Wunder der Legende das Wunder der Kunst, fünftausend Menschen malte er auf einem Raume von 26 Fuß, und nicht einer fehlt." Es ist in der That eine gleichwertige Masse, ein Wald von Menschen. Selbst die Wunderthäter treten zurück: Mose hat den Stab neben sich ge-

Drama des Durstes, das Aufjauchzen des Dankes eines dem Tode entrissenen Volkes." Gewiss hätte der Vorgang auch in anderer Tonart erzählt werden können. Salvator malte das Heranstürmen der halbverschmachteten Schar, im angstvollen Kampf mit der Not, Arme, Augen, Begierde den Füßen wild voraneilend. Indes Murillo hatte anderwärts, ja eben hier in der Kirche Gelegenheit genug, pathetisch und dramatisch zu sein. Wer den Spanier in solchen Lagen, in Todesgefahr, beim Seesturm oder im kleinen



Fig. 21. Der Gichtbrüchige. Von Murillo.



Krieg der Berge, bei der Qual einer Operation zu beobachten Gelegenheit gehabt hat, wird bemerkt haben, dass er in tragischer Situation sich keineswegs tragisch benimmt, ja mit leichtem Humor über den Ernst der Lage hinwegsetzt. Das ist ja mehr oder weniger überall die Art des Volkes, für die gemeinen Bedürfnisse der Menge zu erheben.

Noch einmal hat er in diesem Cyklus den Stifter der christlichen Religion als Wunderthäter dargestellt, in der Geschichte des Paralytischen am Teiche Bethesda. Wenn Tintoretto hier mit dem



Fig. 22. Die heilige Elisabeth. Von MURILLO.

z. B. des Soldaten. Am wenigsten sollte man die Bedürfnisse unserer nach Aufwühlung der Abgründe der Sinnlichkeit und Leidenschaft hungrigen Nerven zum Maßstab des Urteils über eine einfachere Vergangenheit machen. Es ist billig — und sehr unbillig, diesen milden Moses der Caridad mit dem zornigen Propheten in S. Pietro in Vinculis zu vergleichen. Auch Mose dräut und donnert nicht immer: er lässt sich auch herab, den Stab aufgeregten Gedränge der vorgebeugten Kranken und Jünger am Rand des Bassins mit bekannter Virtuosität uns unterhält oder schwindlich macht, so hat Murillo Chorus und Menge ganz entfernt. Er will die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen beschränken: den hilflosen Kranken, den mitleidigen Heiland, bloß von drei Jüngern begleitet. Es ist nur der gemalte Dialog. Aber er verlegt diese Gruppe in den Vordergrund der großräumigsten Scenerie, die er je

konstruirt hat. Es ist ein Hallenhof von der Weite eines Kartäuserkreuzganges. Die Scharen der Kranken sind in die weit entfernten Säulengänge an der gegenüberliegenden Seite des Patio zerstreut. Aber Christi Augen sind bis zu diesem Vergessenen, Alleingelassenen gedrungen; gerade vor ihm stehend, das Haupt milde geneigt, scheint seine Handbewegung zu sagen: Vertraue nur! Der Kranke, in der linken Ecke ganz vorn auf Kissen gelagert, vermag nur das Haupt mühsam aufzurichten; das Spiel der Hände sagt: Wie sollte mir geholfen werden! Die von oben gesehene Schulter — gelehrten Zweiflern als Probestück anatomischer Zeichnung hingeworfen — soll ein Fingerzeig sein, welch kräftiger Körper hier so kläglich fest gelegt ist. Die weiten Hanlle, von hellgrauem Mittagslicht umflossen, geben eine wohlthuende Vorstellung frischen Luftzuges. Da ist auch des unbeweglich Gelähmten Los tröstlicher, er fühlt sich freier hier, als in dumpfer Kammer. Hier kann man seinen Pinsel operiren sehen, wie er, geistreich locker, stets delikat, wie spielend weite Perspektiven, sprechende Gebärden und Blicke hervorzaubert. Das blutflüssige Weib von Hannibal Caracci, in *Orwell Park* dem Paralytischen gegenüber gehängt erschien daneben wie die gemalte Langeweile in Köpfen, Gebärden, Farbe und Beleuchtung.

In drei kleineren Gemälden ist der erste Beweger der Handlung ein Bote der anderen Welt, in jedem eigentümlich. Zuerst, unter freiem Himmel, in dem Besuch bei Abraham (*Stafford House*) wurde den drei Engeln die Gestalt gewöhnlicher Erdenwaller gegeben, höchstens durch etwas hellere Abtönung der duftigen Farbenharmonie als Gäste aus dem Lichtreich bezeichnet. Man vermisst den geheimnisvollen Schauer, der die Vorstellung, der Engel des Herrn, begleitet: diese morgenländische Legende hat keinen verwandten Klang in ihm aufgeregt.

Grünlich graues Dämmerlicht erfüllt den Kerker des Apostels (*Ermitage*), ein Rembrandtsches Innere. Der Befreier, goldigwarmen Schein auf Antlitz, Arm und Flügeln, schreitet rasch auf den am Boden ausgestreckten Greis zu und reißt ihn, als sei Gefahr im Verzug, mit den schönen Armen fort.

Wie ein Blitz den Schleier der Nacht plötzlich zerreißend eine Scene des Grausens aufdeckt, so tritt vor uns das Altarbild mit dem heil. Johann de Dios (*Sevilla*). Dies Bild steht einzig da in dem Kreise, durch den bitteren Ernst des Vorganges, die düstere Stimmung und durch die plastische Geschlossenheit der Gruppe, die an Filippo de Valle's ergreifendes Marmorwerk in S. Peter erinnert. In der kältesten Stunde der Nacht, vor dem Morgengrauen — nach der schmalen Sichel des traurigen abnehmenden Mondes — schleppt der Heilige einen kranken Mann dem Hospital zu, er bricht unter der Last zusammen. Da fühlt er sich berührt, aufgerichtet, er wendet sich um, vermag aber nicht gleich zu unterscheiden, was hinter ihm steht. Ein schlanker Jüngling in gelber Tunika (wegen des Lichtreichtums dieser Farbe gewählt), mit weit ausgebreiteten Flügeln. Dieser Engel scheint von der Engelsbrücke in Rom hergeflogen zu sein.

Wer hätte den Ton der biblischen *Parabel* besser treffen können als Murillo! Der alte Herr, im weiten Pelzmantel, mit großen Schritten aus dem Portal dem abgezehrten, zerlumpten Landstreicher entgegeneilend, ihn umfassend, aufhebend, diese Gestalt sagt unübertrefflich überzeugend, wie alle widerstreitenden Regungen und Erwägungen zerstieben vor der Logik der Liebe: Verloren und wiedergefunden! Zu beiden Seiten die muntere Aufregung eines großen Hauses bei unerwartetem Besuch: die Diener mit dem blauseidenen Anzug auf einer Silberschüssel, dem staunend erhobenen kostbaren Ring, der Metzger mit dem jubelnden Jungen das fette Kalb herantreibend. Und tief im Schatten, hinten in der Ecke ein blasser Kopf herüberschauend: der Blick des Neides.

Das merkwürdigste Stück aber ist die *heil. Elisabeth*, jetzt in der Akademie zu Madrid, (neuerdings von der Hermandad zurückgefordert). Wer könnte diese Scene gleichgültig ansehen, wo die Krüppel und Bresthaften in dem zum Hospital umgewandelten Königshof von der Herrin des Hauses selbst gepflegt und bewirtet werden! Diese Leinwand sprach wohl am handgreiflichsten aus, was der Stifter als Krone christlicher Tugend sich dachte. Dies Altar- und Centralbild ist aber auch das, in welchem der Maler sein Bestes gegeben. Wer es nicht gesehen hat, weiß nicht, was spanische Malerei ist.

Die Haupthandlung geht vor sich im Schatten einer Vorhalle. In der Mitte steht die Fürstin, vor sich das silberne Wasserbecken, über welches ein Knabe das Gesicht beugt, sie ist im Begriff, ihm die Kopfgeschwüre zu waschen. Von ihm hieß das Gemälde *El tiñoso*. Im Augenblick aber werden ihre Augen abgelenkt durch die geschwätzigen Mitteilungen einer davor sitzenden Alten. Zur Rechten hinter ihr steht ein anderer Bursche, in die schmerzhafte Wonne des Kratzens seiner Kopfhaut verloren; diese Grimasse steht auf der Höhe eines

Adrian Brouwer. Ein gekrümmter Lahmer schleppt sich aus dem Dunkel auf zwei Krücken heran. Davor, links, sitzt ein Mann, der die Verbandlappen eines bis zum Knochen durchgefressenen Schadens am Schienbein abschält, man sieht das rote Loch. Der Eindruck der mit Absicht in ekelerregenden Beispielen gewählten Gebresten wird noch empfindlicher durch die Vorstellung, dass diese hier zarten, reinlichen, jungen Frauen in jeder Beziehung sinnlich sich aufdrängen. Nicht jedoch aus Lust am haut-goût oder aus moderner tendenziöser Freude am Ärgernis der Philister hat der Maler solche Hospitalstudien hier angebracht. Sollte er ekler sein als die Fürstin, welche solche Dienstleistungen sogar gesucht hatte? Nein, wir sollen sehen: dies ist keine in fürstlichen Palästen gebräuchliche Gründonnerstagsceremonie, es ist harte Berufsarbeit der barmherzigen Schwester, ohne Phrase. Auch sonst sind die Kranken echt, ohne Scheinheiligkeit, auch darin, dass sie, für die heroische That der Fürstin ohne Gefühl, diese Bedienung als etwas Gebührendes hinnehmen. Die Auffassung der gekrönten Dame zeigt den denkenden Künstler. Es liegt in diesen bleichen, zarten, übrigens sehr nationalen Zügen nichts von dem so natürlichen Schauder, nichts von Selbstüberwindung, aber auch nichts von der abgehärteten Ruhe des Krankenpflegers von Beruf. Ist die religiöse Idee, welche sie beherrscht, wie ein grelles Licht, das gegen die Sinneseindrücke blind macht? Schreitet sie wie eine nachtwandlerische Schwärmerin durch dies alles hin? Vielleicht indess soll es auch nur die entschlossene Resignation sein, deren die weibliche Natur in Aufopferung fähig ist. Die weiße *toca*, auf der die kleine Krone sitzt, giebt ihr etwas Nonnenhaftes. Der nüchterne Beobachter verrät sich in den Figuren ihrer Umgebung. Die Hofdamen stehen dieser Schwärmerei fern, aber folgsam, gutmütig machen sie mit, ohne erbaut scheinen zu wollen. Die, welche das Brett mit Arznei und Verbandzeug hält, wendet das Gesicht leicht ab. Die Dueña, welche den mit Brille bewaffneten Kopf aus dem Dunkel hereinsteckt, vielleicht die Camarera mayor, mag denken, dass doch des Guten zu viel geschehe und möchte ihr *Basta!* hineinrufen. Der Gegensatz dieser reichen, gesunden. sorgenbefreiten Menschheit mit jener in jeder Beziehung verkommenen ist auch in der Farbe durchgeführt. Die Gruppe der vier Damen erhält durch den Schatten der Halle ein leicht gedämpftes Helldunkel, in dem kühle, lichtschwache Farben herrschen: verschiedene Arten Blau, Purpur, Graulila, und ein Stück Rot als Kontrast. In der Krankengruppe wiegt kräftiges Braun vor, mit grellen Lichtern.

Zur Rechten öffnet sich ein Durchblick nach der Gartenseite des Palastes, auf der die Mittagsglut lagert. Es ist, aus dem Flügel am andern Ende zu schließen, eine sehr lange Front, in einfach großem Seicentogeschmack. Aus der (nicht sichtbaren) Wand tritt eine hohe Halle mit drei weiten flachen Bogen heraus. Unter ihr findet das Gastmahl der Kranken statt (wie es scheint, dieselben) bedient von der Landgräfin, mit bekannter Leichtigkeit meisterhaft skizzirt.

Man muss doch gestehen: unverschleierte Wahrheit von Elend und Schwärmerei ist hier mit Elementen des Schönen verschmolzen. Nicht bloß in den drei sehr anmutigen Damen, in dem Aufbau der Gruppe, dem verschiedentlich abgestuften Licht. Wie anders würde diese Geschichte wirken im dumpfen Krankensaale statt in diesen hohen Hallen, deren Flächen und Durchblick fast die Hälfte der Leinwand ausfüllen. Murillo besaß keine gewöhnliche Fertigkeit in der Prospektzeichnung und er hatte ein sehr bestimmtes Stilbekenntnis. Sein Geschmack ist vornehm und der Ornamentik abgewandt, nicht bloß der schwülstigen des Barockstils, den er damals gerade in den Kirchen der Vaterstadt im Gebrauch sah. Aber man kann schmucklos sein, ohne flach und trocken zu werden, wie das spanische Cinquecento des Herrera. Sein *desornamentado* ist stets heiter und erhebend. Alles ist weiträumig, hochstrebend, luftig: offene Hallen, Pavillons mit Söllern, weite Höfe und Plätze, stark ausladende Gesimse, Dockenbrüstungen, alles in tadellosen Verhältnissen.

Von welchem Gesichtspunkt aus man diese Folge betrachtet, stofflich oder künstlerisch, man erkennt ein wohl durchdachtes Ganze, alle Teile dem Ausdruck *einer* religiösen Idee dienend, aber ausgeführt nach dem Grundsatz steten Wechsels, wie eine für den verwöhntesten Geschmack ausgewählte Galerie.

Wenn eine Fürstin neuerer Zeit, die an einem verworfenen Hofe, unberührt von dessen Verderbnis, ihr Leben verbrachte, gesagt: „Einer ist des andern Teufel in dieser Welt“, so sehen wir hier die Landgräfin des Mittelalters handeln in dem Glauben, dass Gott sich in Gestalt unsrer armen Brüder die niedrigsten Dienste erweisen lassen will. Wir sollen sehen, dass er in obdachlosen Wanderern an unsere Thür klopft (Abraham), seine Boten uns auf finsterm Pfade begleiten (Juan de Dios), ja dass wir selbst, die armen Gefangenen besuchend, zu himmlischen Boten werden (Petrus). Die Religionsstifter selbst gehen voran, als Helfer für die leibliche Not des Volkes.

In den Altarbildern eröffnet sich die unverschleierte Wirklichkeit der „Plagen, die unsres Fleisches Erbteil". In den Wandbildern werden wir dem Gebiet der Naturgesetze entrückt. Wir betreten das Reich des Wunderbaren, aber das materielle Wunder verschwindet fast vor dem Wunder thätiger Menschenliebe. *Caritas* — von der allegorisirenden Plastik hier unter dem Bild der Fruchtbarkeit wunderlich dargestellt — ist die Triebfeder aller, unerlernt, unwiderstehlich, weltliche Vorurteile und fleischliche Schwäche überwindend, so mächtig, dass auch ihre Kraft, in die Kette der Naturursachen einzugreifen, nicht befremdet.

Obwohl der Maler in die Heroenzeit der Religionsgründung und noch höher hinauf in die Tage zurückgeht, wo die Engel Gottes bei den Kindern der Menschen einkehrten, so hat er doch nirgends den sogenannten hohen Stil der Historienmalerei gewählt. Auch die Thaten heiliger Schwärmerei sind ganz alltäglich, idyllisch, spanisch erzählt.

Obwohl ferner diese Werke zu derselben Zeit und in einem Zuge gearbeitet sind und *einen* Gedanken ausdrücken, so ist doch in der künstlerischen Behandlung nichts von einer unter solchen Umständen fast unvermeidlich scheinenden Gleichförmigförmigkeit des Apparats der Darstellungsmittel. Wüsste man nichts von ihrer Entstehung, man würde sie vielleicht an sehr verschiedene Punkte seiner Laufbahn verteilen. Wir sehen hier ungezählte Menschenmengen in der lockern Anordnung einer epischen Wandmalerei, plastisch geschlossene einfache Gruppen, Altarwerke in wohlberechnetem, von den Wohlklängen der Farbe begleitetem Aufbau. Nachtstücke wechseln mit Tagesbildern, hier im weitverbreiteten Reflexlicht eines schweren Wolkenhimmels, dort im lichten grauen Dunst der Mittagssonne; dazwischen leuchtet der goldene Schein einer himmlischen Vision in dunkler Zelle. Hier sinkt die Farbe fast zum blossen Chiaroscuro, dort entzündet sie sich zum reichen Einklang gesättigter, aus warmem Schatten hervortretender Töne. Oder die Harmonie kühler und leuchtender Tinten schwebt in der farblosen Flut eines südlichen lichtgetränkten Dunstkreises.

Christusdarstellungen.

Murillo hat den Stifter der Kirche gerne im Morgen seines Lebens dargestellt, in rührender kindlicher Schönheit und in ahnungsvollem Ernst, aber das Bild des Mannes, des Erlösers, tritt auch bei ihm zurück gegen das der Mutter. In Zahl nicht nur, auch in Tiefe und Reichtum der Charakteristik. Man begegnet ihm bald als Hauptperson in mehr oder weniger figurenreichen Historien, bald als Leidendem in Andachtsbildern, endlich auch als Erscheinung.

Eins der merkwürdigsten Bilder Murillo's ist die Hochzeit zu Kana (*Marquis of Ailesbury*). Man lernt den im Vollbesitz seiner Mittel befindlichen Meister in diesem heiligen Genrebild von einer neuen Seite kennen. Wie viel Kunst verbirgt sich nicht in der Verteilung der 22 Figuren um die Tafel, jede in ihrer Rolle, keine leere Füllfigur! Welch reiche, in kühl hellem Ton gehaltene Farbenharmonie, welch feine Abtönung bei so geringen Unterschieden der Tiefe! Mit richtigem Takt hat er diese neutestamentliche Hochzeit als intimes Familien- und Freudenfest gegeben, nicht als zerstreutes, vornehmes Prunkgelage, wie es verweltlichten Orden als Dekorationstück ihres Riesenspeisesaals wohl gefallen konnte. Die güldenen und silbernen Gefäße, Gläser, Schatullen sind der kleine Familienschatz, alt und echt. Christus der leicht sich wendend dem Diener eine Anweisung erteilt, hat einen Zug von Ermüdung, wie sie solche langdauernde Festlichkeiten höheren Menschen verursachen.

In dem Auferstandenen (*Akademie zu Madrid*) macht der schöne jugendliche Körper, auf den das starke Oberlicht ausschließlich gesammelt ist, den Eindruck einer sorgfältigen Studie; man erkennt die sitzende Stellung, welche er dem Modell angewiesen hatte. Das Gefühl des neuen Lebens spricht aus dem emporgestreckten rechten Arm, aus dem die Luft der Oberwelt voll einziehenden Munde, aber der Blick nach oben ist kalt und leer. Die Bewegung des Emporschwebens ist angedeutet durch Haare und Mantel, die ein starker Luftzug seitwärts weht. Die schlafende Wächterschar, statt wie meist sich breit zu machen, ist in sehr zusammengekauerten Stellungen gebührendermaßen ins Dunkel geschoben.

Am glücklichsten war er, wo das Motiv der Gestalt aus einer menschlich ergreifenden Situation abgeleitet werden konnte, als Gliedes einer Gruppe. Der Ausdruck des Mitleids in der Senkung des Hauptes, den das Vertrauen der Zerknickten gewinnenden Zügen giebt dem Heiland im Paralytischen einen hohen Rang unter den Christusdarstellungen. In dem Tod der heil. Klara, seinem ältesten Bild dieser Klasse, ruhen die Augen mit zärtlicher Seitenwendung des Kopfes auf dem Anblick der entschlafenen Freundin. Das breite dunkle Haupt von andalusischem

Bau, in der Speisung der Fünftausend, wirkt mehr durch die Stellung als (ideeller) Mittelpunkt des ungeheuren Ganzen und durch den feierlichen Akt des Segnens.

In vielen Werken aus allen drei Klassen bemerkt man die fast stereotype Wiederkehr eines bestimmten Kopfes von demselben Bau, derselben Wendung und Beleuchtung. Er ist in dreiviertel Ansicht genommen, seitlich geneigt, die verkürzte Hälfte tief im Schatten, Haare und Bart dicht und schwarz. Nur ein oberes Viertel des Gesichtes tritt also hervor, ein edelgeschnittenes, großes Auge mit breiten Schatten der Brauen, gesenkten Lidern und Wimpern, und das helle Profil einer etwas kurzen, geraden Nase. Es ist, als sei der Maler mit einer gewissen Scheu der vollen Ansicht und Ausführlichkeit aus dem Wege gegangen, dem andächtigen Betrachter die ahnende Ergänzung überlassend. Dieser Kopf kehrt wieder in der Jordantaufe, in der Klage (Pietas), in mehreren Ecce Homos und Kreuzigungen, in der Erscheinung der Porciuncula im Prado.



Fig. 22. Ecce homo. Von MURILLO. Pradomuseum.

In dem erstgenannten Bild (Taufkapelle der Kathedrale, über dem heil. Antonius) ist der edle, von schweren dunklen Locken umrahmte Prophetenkopf des Täufers dem vor ihm sich neigenden Jesu eigentlich überlegen. Dies ist der Kopf des Ecce Homo (Brustbild) im Prado; in der Halbfigur mit gefesselten Händen und Rohr (*im Museum von Cadiz)*, hier voller beleuchtet und etwas individualisirt. Die Bewegung des Sichabwendens drückt Scham und Unwillen aus; in einem anderen Exemplar das gelassene Dulden dieser Überflutung durch Schmerz und Schmach (*Baillie Hamilton*).

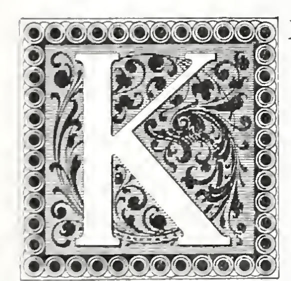
Selten malte er den Dorngekrönten mit dem nach oben gewandten Blick, wie ihn die damaligen italienischen Devotionsmaler liebten. Ein Werk dieser Art im Geist Guido's, das mir nur aus einer trefflichen Kopie bekannt ist, hat das Domkapitel im Jahre 1839 Louis Philipp überlassen.

Der Gekreuzigte ist bei Murillo wie bei Cano, Velazquez, Zurbaran und Ribera fast immer einsam, in der öden schweigsamen Nacht, stets unter Lebensgröße. Ein schlanker etwas magerer Körper mit ausgeprägten Muskeln und Gelenken. In den zwei Pradobildern (874 L.), nach dem Verscheiden, mit dem auf die rechte Schulter gesunkenen Haupt, ist der versöhnende Nachklang der Befehlung in den göttlichen Willen überzeugend und zartfühlend zum Ausdruck gebracht. Doch hat er auch einmal den Augenblick vor dem Tode gewählt *(Czernin Galerie)*, den letzten verzweifelten Blick nach dem verschlossenen Himmel, aus dessen Wolken ein schwacher Lichtstrahl in dem schmerzlich fragenden Auge widerstrahlt. Mehrmals hat er ihn auf kleine Holzkreuze gemalt, ein Exemplar aus der Kapuzinerkirche besaß noch die Galerie Lopez Cepero; ein anderes die Kirche der Caridad, nach der Überlieferung vom Stifter stammend. —

So ist der Christus des Sevillaners ein milder reiner Mensch, dessen edles Antlitz wie sein Herz sich immer gleichbleibt in thätiger Güte und Erbarmen und in schwermütig sanftem Dulden. Er ist nur in einzelnen Fällen bedeutend und erhaben, doch immer würdig und kaum einmal Widerspruch erregend. Wer die schlichte Strenge des alten Christustypus im Sinne hat, wird dieses in die kohlschwarzen Bart- und Haupthaare begrabene Antlitz etwas zu spanisch finden; aber dass man mit allgemeinen Schlüssen aus sehr vielen Werken von gleichem Niveau vorsichtig sein muss, beweist der Gekreuzigte in der Vision des heil. Franz. Hier ist der oft wiederholte Kopf durch Adel der Linien tief schmerzlichen und doch beruhigten liebevollen Ernst zum unerreichten Bild des göttlichen Dulders erhoben worden. So möchte man sich einen Huss, einen Savonarola vorstellen, der vom Scheiterhaufen aus den letzten Blick eines Getreuen erwidert.

DANTE IN DER DEUTSCHEN KUNST.[1]

MIT ABBILDUNG.



KEIN Land außer Italien besitzt eine so reiche und tief eingreifende Dante-Litteratur wie Deutschland. Neben den Interpreten und Kommentatoren, welche uns das Verständnis des Gedankenbaues der Dichtung erschließen, schreiten nicht weniger als siebzehn Übersetzer des ganzen Werkes einher, von denen hier nur der geistvolle Otto Gildemeister und König Johann von Sachsen (Philalethes) genannt sein mögen.

Der letztere war auch ein eifriger Sammler von Dante-Illustrationen, vornehmlich solcher von der Hand deutscher Künstler. Die Sammlung dieser wertvollen Blätter, gegenwärtig im Besitze des Prinzen Georg von Sachsen, war zweimal öffentlich ausgestellt, 1865 aus Anlass der Säkularfeier von Dante's Geburt und 1888 im Anschluss an den dritten deutschen Neu-Philologentag in Dresden. Jetzt ist nun auch eine in Lichtdruck ausgeführte Publikation, freilich nur eines Teiles der hochinteressanten Blätter, erschienen, die uns durch Bild und Wort in die Erinnerung ruft, dass Deutschland mit nicht geringerem Stolz auf seine Dante-Illustrationen blicken darf, als auf den Reichtum seiner Dante-Litteratur.

Der Herausgeber des Werkes, Baron G. Locella, hat zwanzig der schönsten Zeichnungen ausgewählt, welche eine Anzahl der deutschen Hauptmeister unseres Jahrhunderts würdig repräsentiren. Vor allem gilt dies von den Romantikern und Historikern der Cornelianischen Epoche. Die Schlusstafeln geben drei der berühmtesten Dante-Bildnisse. Jeder Tafel ist eine ausführliche Erklärung, bisweilen auch die Übersetzung der betreffenden Textstelle beigegeben. Die Einleitung enthält einige Andeutungen über den Einfluss der „Göttlichen Komödie“ auf die Künste und ihre Verbreitung in der Weltlitteratur.

Das Blatt von Cornelius, welches den Schluss der ausgewählten Reihe bildet, hätte nach Wert und Entstehungszeit eigentlich an den Anfang der Publikation gehört. Es ist der grandiose Entwurf zum „Paradiso“ für die Decke des Palazzo Massimi. Die Begabung des Meisters für gestaltenreiche cyklische Kompositionen und sein eindringendes Studium der Werke Raffaels, vornehmlich der „Disputa“, treten daraus deutlich und glänzend zu Tage.

Von den andern Meistern der älteren Generation sind Führich, Rethel, Genelli, Preller, Neher, Lessing, K. Begas und K. Müller jeder in seiner Art schön und charakteristisch vertreten, der Erstgenannte durch zwei Blätter, von denen wir die Komposition zum zehnten Gesang des „Purgatorio“ dieser Anzeige beifügen. An Ernst und Größe des Stiles wird Führich von keinem der deutschen Genossen überboten. Er bewährt seine Meisterschaft vor allem in der prägnanten Einfachheit, mit welcher er die vom Dichter geschilderte Scene wiedergiebt. Dante und Virgi sind den steilen Läuterungsberg emporgestiegen und betrachten staunend die dort von Engelshand ausgemeißelten Skulpturwerke: den König

1) Zwanzig Handzeichnungen deutscher Künstler zu Dante's Göttlicher Komödie nebst vier Danteporträts. Mit erläuterndem Text herausgegeben von Baron G. Locella. Dresden, L. Ehlermann. 1890. Fol.

David und den Besuch des Erzengels Gabriel bei der Jungfrau Maria, Bilder begeisterungsvoller Hingebung und Demut. Da naht ihnen ein Zug seltsamer Gestalten. Es sind die Stolzen, die im Leben das Haupt stets hoch trugen und nun dazu verdammt sind, ungeheure Lasten keuchend auf den Berg hinaufzuschleppen, so dass ihr Nacken tief bis nahe auf den Boden herabgedrückt wird. Die schauerliche Größe der Landschaft mit dem Ausblick auf das Meer, in das eben die Mondsichel herabsinkt und mit dem wolkenumzogenen Berggipfel zur Seite, vor dessen Höhleneingang ein Engel Wache hält, bildet, wie bei Führich immer, ein tief aus dem Inneren des Vorganges geschöpftes wesentliches Element der ergreifenden Komposition. — Unter den übrigen Genannten hat vornehmlich K. Begas die von ihm behandelte Scene des „Inferno“ mit ähnlich fesselnder Gewalt geschildert. Preller gestaltet den Eingang des Gedichtes zu einer breit ausgeführten landschaftlichen Scenerie. Genelli zeigt sich, wie nicht anders zu erwarten, groß in der Anlage, doch konventionell in der Durchbildung. Neher giebt ein geschickt angeordnetes Bild von ausgesprochen malerischem Effekt.

Die Künstler der jüngeren Generation werden durch ein schönes Blatt von L. Hoffmann-Zeitz würdig repräsentirt, welches die durch das rächende Schwert im Tode vereinten Gestalten Paolo's und Francesca's im Sturmflug an uns vorüberführt. Es ist eine in Empfindung und Aufbau gleich gelungene Komposition, vielleicht nur etwas zu blühend lebensvoll und körperlich in der Modellirung, um den geisterhaften Eindruck, den wir erwarten, voll zur Wirkung kommen lassen zu können.

Hoffentlich findet das ernste, technisch gut ausgeführte Locella'sche Werk im Publikum die freundliche Aufnahme, die man wünschen muss, und der Verleger beschenkt uns auch einmal mit einer Publikation der Dante-Kompositionen *Joseph Anton Kochs* aus der königl. Sekundogeniturbibliothek in Dresden, welche unter den Illustrationen zu der Dichtung des großen Florentiners einen Ehrenplatz einnehmen. *C. v. L.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

Th. D. *Ein Schreiben des Mitregenten Friedrich Augusts II. zu Sachsen, Zeichnungen zu Dante betreffend. Julius Petzholdt* gab 1882 ein Buch unter dem Titel: „Catalogus bibliothecae Danteae Dresdensis a Philalethe b. rege Joanne Saxoniae conditae auctae relictae“ heraus. In demselben werden S. 94 sub 6 auch Zeichnungen zur Göttlichen Komödie von *J. Schnorr* erwähnt. Zur Geschichte dieser Kunstwerke gehört das folgende, im königl. sächsischen Hauptstaatsarchive: Locat 30089 ⊙ Bl. 19 befindliche, eigenhändige Schreiben des späteren Sachsenkönigs, Friedrich Augusts II., an den sächsischen Geschäftsträger am Münchener Hofe, Kammerherrn *Rudolf von Könneritz*. „Dresden, den 7. Decbr. 1833. Mein Herr Kammerherr von Könneritz! Es ist ein Kunst-Auftrag, mit welchem ich mich an Sie wende, als unseren Repräsentanten im deutschen Athen; derselbe ist zwar nicht sehr bedeutender Art, aber es liegt mir doch daran, dass derselbe bald und mit den gehörigen Rücksichten ausgeführt werde, daher ich Sie ersuche, denselben zu übernehmen. Mein Bruder hat nämlich seit einiger Zeit ein Album angelegt, welches die Bestimmung hat, bloß Compositionen aus seinem Liebling, Dante, aufzunehmen. Die vorzüglicheren der hiesigen Künstler haben hierzu schon Zeichnungen geliefert, welche Gegenstände von Geburtstags- und Weihnachtsgeschenken geworden sind. Um das Album mannichfaltiger und interessanter zu machen, glaube ich aber, dass es meinem Bruder sehr erwünscht seyn würde, dasselbe auch durch Werke ausländischer Künstler zu schmücken. Vor allen ist mir hierbei unser Landsmann Schnorr eingefallen. Ich ersuche Sie daher, mit Letzterm Rücksprache zu nehmen, ob, in welcher Zeit, und um welchen Preis derselbe eine solche Zeichnung liefern könne. Sollte es möglich seyn, dass derselbe eine dergleichen Zeichnung, noch vor dem Weihnachtsfeste abliefern könnte, woran ich jedoch bei der Kürze der Zeit sehr zweifle, so würde es mir allerdings sehr erwünscht seyn. Wenn sich in diesem Falle H. Schnorr erklärte, dass es ihm möglich sey, die Zeichnung so zu vollenden, dass sie den 24sten d. M. in meinen Händen wäre; so autorisire ich Sie, auch ohne weitere Anfrage mit ihm abzuschließen unter der Voraussetzung jedoch eines vernünftigen Preises, welches ich Ihrer Beurtheilung überlassen muss. Sollte diess, wie ich wohl vermuthe, nicht möglich sein, so erwarte ich erst Nachricht von dem, was Sie mit Schnorr verhandelt haben. Auf beiliegendem Blatte (dasselbe ist nicht mehr bei dem Schreiben, der Petzholdtsche Katalog enthält dieselben jedoch verzeichnet) sind die Gegenstände verzeichnet, welche schon in dem Album enthalten sind; im Uebrigen bleibt die Wahl aus der ganzen Divina Comoedia dem Künstler frey. Obwohl ich das Maaß des Albums für den Augenblick nicht genau zu geben vermag, bemerke ich nur, dass die Größe der Zeichnung die eines gewöhnlichen großen Quart-Blattes nicht übersteigen dürfte. Jedenfalls erwarte ich bis nächsten (ein Tag ist hier nicht angefügt) Nachricht über die Resultate dieses Auftrags. Mit wahrer Hochachtung Ihr ergebenster Friedrich August HzS.“

§ *Amorbach in Unterfranken.* — *Zur Wiederauffindung des Originalentwurfes der Turmfassade des Kölner Domes.* — Wenn von der künstlerischen und kunstgeschicht-

lichen Bedeutung Amorbachs, insbesondere auf dem Gebiet der Architektur die Rede ist, so treten zunächst und mit Recht in den Vorstellungskreis des Kundigen: die ehemalige Benediktinerabteikirche mit ihrem westlichen romanischen Turmpaar und dem mit reichen Deckengemälden geschmückten Barocolanghaus nebst dem palastartigen Abteigebäude gleichen Stiles; die in maßvollen Rokokoformen aufgeführte ebenfalls ausgemalte Pfarrkirche; die Ruine der romanischen St. Godehardkapelle, die spätgotische vormals kurmainzische Kellerei, von anderen mittelalterigen Sakral- und Profangebäuden wie die St. Amorkapelle, Rathaus, Templerhaus und Abteimühle nicht weiter zu reden. In diesem Zusammenhang darf aber auch die Thatsache auf Beachtung Anspruch erheben, dass die denkmälerreiche und auch landschaftlich malerische kleine Stadt mehrere Jahre lang das Glück hatte, die Bewahrerin eines wichtigen Bestandteiles des Originalrisses des Kölner Domes zu sein. Fachwissenschaftlichen Kreisen ist denn auch diese Thatsache nicht fremd. Die eigentümlichen und seltsamen Umstände hingegen, unter welchen das kostbare Dokument nach langer Verschollenheit wieder an das Licht des Tages getreten ist, sind unseres Wissens noch nicht in die kunstwissenschaftliche Presse gedrungen und überhaupt im einzelnen nur wenig bekannt geworden. Was wir darüber von zuverlässigen Gewährsmännern in Erfahrung gebracht, soll nicht länger in der Sammelmappe ruhen und besteht in Folgendem. Als in den Revolutionskriegen der 1790er Jahre die französische Rheinarmee gegen Köln heranrückte, sah sich das erzbischöfliche Domkapitel genötigt, den Domschatz und wichtige Archivalien auf die rechte Rheinseite zu flüchten und daselbst in Sicherheit zu bringen. Dies geschah auch mit den Domentwürfen, von denen die 4 m 8,50 cm lange, 87 cm breite Pergamentzeichnung eines Teiles der westlichen Domfassade mit dem nördlichen Hauptturm — ob direkt oder auf Umwegen ist unbekannt — nach Amorbach gelangte und aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Benediktinern Schutz fand. Die Säkularisirung der Abtei zu Gunsten des fürstlichen Hauses Leiningen verlief für die wertvolle Zeichnung nicht eben günstig. Genug, der Domriss geriet in Vergessenheit; niemand frug mehr darnach, niemand kümmerte sich mehr darum, ja der Gegenstand als solcher und die hohe Bedeutsamkeit des großartigen Entwurfes entschwand ganz und gar dem Bewusstsein der Mitlebenden, die nunmehr in dem verweltlichten Abteigebäude wohnenden zahlreichen Beamten nicht ausgenommen. Erst im Jahre 1816 kam das kostbare Pergament wieder zum Vorschein und zwar in Darmstadt durch folgenden Anlass. Damals hatte der dortige Gastwirt Fritsch „zum Trauben“ eine Ausschmückung seines Saales zur Feier der Rückkehr hessischer Freiwilliger aus dem occupirten Frankreich vornehmen lassen. Der mit den Zurüstungen beauftragte Polirer Fuhrer findet auf dem Dachboden des Hotels eine Rolle vergilbten Pergamentes und übergiebt sie seinem Brotherrn, dem Zimmermeister Lautenschläger, welcher die Zeichnung dem Maler Seekatz überlässt. Durch letzteren gelangt die Rolle an den großherzogl. Oberbaudirektor G. Moller, welcher den Originalriss der Kölner Domfassade darin erkennt und den Kunstschatz dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen schenkt. Bei Wiederaufnahme des Dombaues gab der König das Dokument an das erzbischöfliche Kapitel zurück und seitdem ist die altehrwürdige Zeichnung, wie männiglich bekannt, mit anderen teils zu Köln teils zu Paris aufgefundenen kleineren Planfragmenten in einer Chorkapelle des Domes öffentlich ausgestellt. Soweit verdanken wir die Kunde von den Schicksalen des Risses den Mitteilungen des vor Jahresfrist in Darmstadt verstorbenen Baurates A. Louis, Schwiegersohn des genannten Zimmermeisters Lautenschläger. Wie aber und auf welchen Wegen war der Kunstschatz von Amorbach nach Darmstadt gekommen? Hierüber erhielten wir durch den inzwischen ebenfalls heimgegangenen Hofkupferstecher Karl Rauch, welcher den Hergang aus Mollers eigenem Munde vernommen, folgende Auskunft. In Amorbach war das Dokument — ob durch bedauerliche Unkenntnis, ob aus Fahrlässigkeit bleibt dahingestellt — in den Besitz einer Familie gekommen (Karl Rauch nannte die im vormaligen Abteigebäude wohnhafte evangelische Pfarrersfamilie), welche die langgestreckte Pergamentrolle für vorzüglich geeignet fand, Hülsenfrüchte darauf zu trocknen, und schließlich, in der Absicht der abgenutzten Eselshaut eine noch praktischere Verwendung zu geben, eines Tages den nagelneuen Reisekoffer des Sohnes damit schützend umwickelte, als dieser das Gymnasium zu Darmstadt bezog. Nach der Ankunft im Traubenhotel wurde die pergamentene Emballage als entbehrlich bei seite geworfen und — das ist das Los des Schönen — so war der altehrwürdige Bauriss als alte Schwarte auf den Dachboden des Gasthofes gewandert. Seine glückliche Wiederauffindung machte es möglich, die Turmfassade des Kölner Domes im Geiste seines Urhebers, des Altmeisters Gerhard Zug um Zug in unseren Tagen zu vollenden. — Oberbaurat G. Moller hatte es sich alsbald nach der Auffindung des Risses angelegen sein lassen, eine getreue Nachbildung des Fundes im Kupferstich unter folgendem Titel zu veröffentlichen: *„Fac simile der Originalzeichnung des Domes zu Köln, herausgegeben von G. Moller 1817, zu finden in Darmstadt bey Heyer und Leske“* und mit dem Stechervermerk *„L. Schnell sculpt.“* — Mollers Faksimile ist längst im Buchhandel vergriffen; eine neue Auflage mit den nötigen, den heutigen Anforderungen entsprechenden graphischen Verbesserungen würde sicherlich — der vielfach missbrauchte Satz tritt hier in sein volles Recht — ein tiefgefühltes Bedürfnis kunstwissenschaftlicher und kunsttechnischer Kreise befriedigen.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



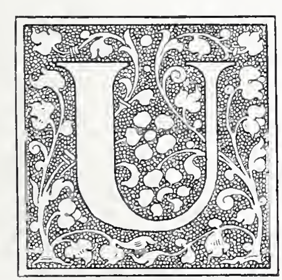
Zeichnung von Jos. v. Führich zu Dante's Purgatorio.





FRANZ SKARBINA.

MIT ABBILDUNGEN.



NSER naturwissenschaftliches Jahrhundert stellt mit Vorliebe den Satz auf, dass aus Rassenkreuzung besonders befähigte, lebenstüchtige Individuen hervorgehen. Auch *Franz Skarbina*, am 24. Februar 1849 zu Berlin aus solcher Mischehe geboren, könnte ein neuer Beleg für diese Ansicht sein. Unentwegt und unbeirrt von dem Murren oder dem Beifall der Menge, nicht von Hause aus durch so glänzende Lebensbedingungen unterstützt wie sein Alters- und Gesinnungsgenosse in der Kunst Max Liebermann, hat er unablässig sein Ziel verfolgt. Wollten wir weiter unserem mit Hereditätsvorstellungen belasteten Zeitgeschmacke folgen, so wäre es ein leichtes, die beiden Elemente in Skarbina's Kunst: realistische Wiedergabe des Lebens und intime Seelenstimmung seiner Figuren einerseits auf den slavischen Vater, andererseits auf die deutsche Mutter zurückzuführen.

Zeichnerische Begabung — ein väterliches Erbteil — zeigte sich schon frühe bei dem Knaben, so dass man ihn von der Schule aus auf die Akademie seiner Heimat schickte, wo er seine zeichnerischen Studien Ausgang der sechziger Jahre machte. Der Versuch, seine malerischen Anlagen dort weiter zu entwickeln, scheiterte an der Eigenart des jungen Künstlers, welche im schroffen Gegensatz zu der damals herrschenden sentimental romantischen Richtung stand. Bald reifte in ihm der Entschluss, sich auf eigne Füße zu stellen, in welchem ihn Franz Meyerheim noch bestärkte.

Gleich in seinen ersten Bildern aus dem Jahre 1872, wovon eines den Portier eines Hotels darstellt, welcher einem jungen Paar einen Wagen besorgt, und in seinem Gemälde „Strategische Studien“ (zwei heimgekehrte Krieger, welche an einem Schaufenster die Karte des Feldzuges betrachten) thut Skarbina bereits einen Schritt in das moderne Leben. Und wenn dieser Schritt auch noch ein etwas unsicherer, tastender ist, der Jüngling von 72 ist sich bis zum Meister von 91 in *einem* treu geblieben: in dem Bestreben, jeden Stoff in seinem eigenartigen Geiste zu erfassen. Diesem Zug begegnen wir ebenso in seinen Darstellungen aus der Zeit des großen Friedrich „Lebensabend“ (Friedrich der Große zur Herbsteszeit im Parke von Sanssouci), wie aus den Bildern, welche dem Direktorium und der Empirezeit entlehnt sind. In die erste Zeit seines künstlerischen Schaffens

gehören auch die „Antrittsvisite“ und die „Kartenspielenden Spießbürger“.

Erst 1878 lenkte Skarbina durch sein Bild „Ein Erwachen“ — Erwachen eines scheintoten Selbstmörders in einer Anatomie — die Aufmerksamkeit eines größeren Kreises auf sich. Liegt auch der Stoff dieses Gemäldes abseits von dem Wesen der Kunst, so zeigt sich in der Lösung der Aufgabe bereits eine feine Beobachtung des Ausdrucks und ein großes anatomisches Können, so dass Gustav Richter damals schon dem Künstler eine bedeutende Zukunft zusprach. Dieses anatomische Können verwertet Skarbina bis zum heutigen Tage als Lehrer an der Berliner Akademie.

Schon in diesen Erstlingswerken begegnen wir jenem realistischen Zuge des Malers, welcher ihn zum geistigen Schüler Menzels stempelt, mit welchem er bereits seit seinem 17. Jahre durch Vermittlung der Brüder Meyerheim in persönliche Berührung kam. Als sich Skarbina bald darauf mit Motiven aus der Zeit des Direktoriums und des Empire zu beschäftigen begann — er trieb dazu mit der seinem Charakter eigenen Gewissenhaftigkeit emsig kulturgeschichtliche Studien dieser Epoche — trat ein neues Element in seine Kunst: das Stimmungsmoment. So in den Bildern: „Ein ernstes Wort“, „Seelenaustausch“, „Ein Sonnenuntergang“ — alle drei Liebesscenen aus dieser Epoche darstellend. Sonnenuntergang zeigt, wie in einem weiten Saal der Empirezeit zwei Liebende bei den Strahlen der untergehenden Sonne scheiden, während das Hündchen nicht weiß, wem der beiden, die eben noch eines waren, es sich zuwenden soll. Ähnliche feine Züge zeigen auch die anderen Bilder, und lassen den künftigen Meister auch in der Anordnung des nebensächlich Zufälligen bereits ahnen. In diese Reihe von Bildern gehört auch die „Causerie intime“, ein großes Aquarell im Besitz der Berliner Nationalgalerie. (Vgl. Ztschr. f. b. K. XVIII, S. 405.)



Studie von F. SKARBINA.

Seit 1881 hat aber Skarbina den Motiven vergangener Zeiten den Rücken gekehrt und wendet sich mit immer größerer Beherrschung der technischen wie der inneren Kunstmittel ausschließlich dem modernen Leben zu. In diesem Sinne schuf er das figurenreiche Ölbild „Mittags 12 Uhr in Ostende“ und ein kleineres „Auf der Digue“. Haben wir bisher Skarbina in seiner Art zu charakterisiren als einen Schüler Menzels bezeichnet, so treten jetzt Hand in Hand damit Einflüsse der belgischen und französischen Naturalisten und Impressionisten auf. Schon 1873 auf der Wiener Weltausstellung hatte Skarbina die erste Bekanntschaft mit belgischen Meistern gemacht; Studienreisen, welche ihn noch vor 1881 nach Belgien geführt, festigten diese Eindrücke. Dieselben wurden maßgebend für seine heutige Richtung, als er 1885 einen jährigen Aufenthalt in Paris nahm, wo er in emsiger Arbeit, wenig in persönlicher Beziehung zu französischen Künstlern, eine reiche Ausbeute von Studien anfertigte, vermehrt durch wiederholentliche Reisen nach Holland und in das nördliche Frankreich. Aus dieser Zeit stammen zahllose größere und kleinere Darstellungen, welche das Leben auf den Boulevards schildern,



[illegible]ina rad. VEREIN FÜR ORIGINAL-RADIRUNG ZU BERLIN. B Fischer gedr



Blicke auf Paris vom Atelier aus gemalt, Scenen aus dem Leben, hinter den Kulissen und dergl. mehr. Jeden Stoff beherrscht der Pinsel des Künstlers mit gleicher Vollendung, die kokette, elegante Grazie der Pariserin, wie die Schwerfälligkeit einer Bäuerin, welche sich einen Brief zu schreiben abmüht, in dem geradezu meisterhaften Aquarell „Schwere Arbeit“, Pariser Hauses darstellt, dessen vortreffliche Ausführung und Gesamtstimmung (es ist bereits ganz in Tonmanier gemalt) ihm den Beifall der französischen Akademie, bei einem Teil des deutschen Publikums aber den Namen eines socialistischen Malers eintrug. Ist es doch jetzt Mode geworden, sogar in Bildern eine Propaganda für Marxsche Theorien zu



Studie von F. Skarbina.

und dort, wo er sich an die sogenannten verfänglichen Stoffe unseres modernen Gesellschaftslebens heranwagt, z. B. wenn er die Toilette einer Balleteuse schildert, bleibt er ehrlich und wahr, und sinkt nie zur lüsternen und frivolen Darstellungsweise herab. Aus dieser Zeit stammt auch ein Ölgemälde im großen Maßstab „Vater Jean-Baptiste“, welches einen alten Lumpensammler auf der innern Treppe eines wittern. Als ob Uhde, Liebermann, Skarbina nicht einzig gelockt von dem unbestritten malerischen oder charakteristisch interessanten Reiz solche Motive für ihre Darstellung wählten. Könnte man doch mit ebenso gutem Rechte Teniers und Jan Steen als Kommunisten verkünden.

Unter den größeren Bildern Skarbina's verdient vor allem die „Fischauktion in Blankenberghe“, eine

Zierde der Berliner Jubiläumsausstellung, sowohl wegen der trefflichen Gesamtkomposition als auch der glücklich geschilderten Einzelfiguren besondere Erwähnung. Dies Bild ist noch ziemlich voll in der Farbe gehalten, während in seinen späteren immer mehr der silbrige, duftige Ton der Atmosphäre auftritt. So in dem in Paris gleichfalls mit Beifall bedachten Bilde „Geheimnisse“ — welches man auf der Berliner Ausstellung nur mit Achselzucken begrüßte, zwei Freundinnen, von denen die eine einen Brief liest, dessen Inhalt sie der neugierigen Gefährtin vorenthält. Nicht minder fein im Ton ist „Seemanns Leid“, ein normännischer Seemann, sein Kind auf dem Arm, am Grabhügel seiner Frau.

In weitaus höherem Grade als durch die Fischauktion zeigt sich Skarbinas Talent für Komposition größerer Massen in dem Aquarell: „Ein Blick aus Kaiser Wilhelms Fenster“. Das Stimmungsmoment, sonst von ihm nur in Bildern des intimen Lebens verwandt, zeitigt hier das historische Stimmungsbild großen Stils. Ein berufener Kritiker sagte von diesem Bilde: Durch Lebendigkeit und plastische Kraft verdient dieses Blatt sowohl als geschichtliches Erinnerungszeichen wie als künstlerische Schöpfung einen Platz neben Menzels „Abreise König Wilhelms zur Armee“.



Studie. Von Franz Skarbina.

Einen großen Raum in Skarbina's Thätigkeit nimmt seine Gouache- und Aquarellmalerei ein. Technisch hat er gänzlich mit den Überlieferungen der alten Schule gebrochen, welche nach der Art Passini's durch minutiöses Ausflecken und Auspinseln der Malerei ein glattes, porzellanartiges Aussehen verleiht. Skarbina betont vorzüglich bei seinem Aquarell den Charakter der Improvisation: „Man muss vor allem beim Aquarell das Wasser sehen.“ Und diese „Freude am Wasser“ prägt seinen zahlreichen Studienblättern und Augenblicksfiguren eine köstliche Frische auf. Die geschickte Benutzung von Wasserrändern giebt den Bildern einen interessanten Charakter. Von den ausgeführteren Porträts in dieser Technik hat sich das der Schriftstellerin Ossip Schubin sowohl wegen seiner malerisch-technischen Vorzüge als auch wegen seiner überaus geschmackvollen Anordnung einer großen Beliebtheit zu erfreuen. Skarbina ist vor allem ein Meister im „Chic“ seiner Frauenfiguren, und diesem Mangel an Plumpheit und Geschmacklosigkeit verdankt er es, dass man in gewissen Kreisen von ihm behauptet, er male keine Deutschen, was, wäre es wahr, ein trauriges Licht auf Deutschlands Frauen und Töchter würfe!

In allerjüngster Zeit bevorzugt der Meister das Gouache vor dem reinen Aquarell, sich hier wie auf dem Gebiete der Ölmalerei täglich neue und interessante Aufgaben stellend. Es sind die Reize, welche ein schwieriges Beleuchtungsproblem bietet, welchen er sich mit Vorliebe zuwendet. So in dem sonnenbeleuchteten Waldinterieur „Böhmischer Wald“, so in dem Bilde „Der Namenstag“, welches eine Bäuerin in einer offenen Thüre zeigt; ihr runzliges Gesicht strahlt freudig hinter dem Blumenstrauß hervor, den sie zu überreichen im Begriffe steht. Auf der gleichen technischen Höhe und bedeutend durch intime Charakteristik sind ferner „Zwei galizische Juden in Karlsbad“, eine von den vielen Studien, welche der unermüdliche Künstler bei seinem jährlich wiederkehrenden Kuraufenthalt dort gemalt.

Wenn wir so in einem zwanzigjährigen Ent-

wicklungsgange Skarbina ständig fortschreitend, sich immer größeren Aufgaben zuwenden sehen, so zeigen ihn uns auch die zwei Ölbilder, welche er für die diesjährige Berliner Ausstellung malte in der vollen Entfaltung seiner Begabung. Sie sind beide wiederum für zwei verschiedene Felder seiner Anlagen bezeichnend. „Die alte Wiese“ in Karlsbad zeigt uns das Gewoge der Badegäste, an einem hellen Sommermorgen. Die Komposition ist fein abgewogen; völlig gelingt es dem Meister, uns in das Strömen der bewegten Menge zu versetzen, ohne dass irgendwo das Bild an Überladung leidet. Im Mittelgrund ein paar Engländer mit ihrem „latschigen“ Gang, glücklich der Natur abgelauscht, eine Frauenfigur, in ihrem gediegenen Auftreten als Dame der haute volée gekennzeichnet, von welcher sich ein Kind loszureißen strebt — die Gruppe ist vorzüglich in der Bewegung wiedergegeben — alles Typen unsrer Gesellschaft, frisch und wahr aufgefasst, ohne sich mit Absichtlichkeit aufzudrängen, mit der diskreten Art des wahren Künstlers behandelt. Durch das Grün der Bäume bricht zitternd und flimmernd ein Meer von Sonnenflecken. Fein und luftig weicht der Hintergrund zurück. — Auf gleicher Höhe steht das zweite Bild, eine Perle moderner Stimmungsmalerei. Skarbina hat sich von dem bewegten Treiben der großen Welt in das stille Heim geflüchtet. Der rosige Schein einer Lampe erhellt ein behaglich wohnliches Gemach, in dem das junge Paar bisher in harmonischem Einklang gelebt. Heut ist das erste ernste Wort gefallen. Der Gatte, der in abwartender Haltung vor der jungen Frau steht, hat es gesprochen; sie zögert noch mit der Antwort, halb sinnend über ihr zerstörtes Traumleben, halb bangend vor der Zukunft. Es ist hier ein ähnlicher Stoff behandelt, wie er auf dramatischem Felde uns in Ibsens „Nora“ und Björnsons „Neuvermählten“, vorgeführt wird. Und gegenüber diesem Bilde, wo durch die technische Behandlung, den Reiz der Beleuchtung und die psychologische Durchbildung der Figuren ein Kunstwerk im wahrsten Sinne des Wortes geschaffen wurde, spricht man in Berlin von der Gedankenarmut und Poesielosigkeit der modernen Richtung! Dass freilich bei einem großen Kreis der Künstler und des Publikums Skarbina bisher nicht die genügende Würdigung erfahren hat, nimmt nicht Wunder; wenn man das Stagniren der Berliner Malerei und des dortigen Kunstgeschmacks im



Amsterdamer Fischmarkt. Von Franz Skarbina.

letzten Jahrzehnt bedenkt. Und aus dieser Thatsache erklärt es sich, dass erst die diesjährige Berliner internationale Ausstellung den Künstler mit einer Auszeichnung bedacht hat, auf die er schon seit Jahren gerechten Anspruch hat.

Auch in München war Skarbina diesmal außer durch seine „Galizischen Juden“ durch zwei treffliche Ölbilder „Ein neues Buch“ und „Hof einer Ferme in der Picardie“ vorzüglich vertreten. Letzteres Bild ist zur Freude der deutschen Kunstfreunde von der Pinakothek angekauft worden.

Skarbinas umfassender Thätigkeit auf dem Gebiete der Öl- und Aquarellmalerei hat sich seit dem Jahre 1887 auch noch die Radirung hinzugesellt. Zwei seiner Radirungen „Kunst und Kritik“, eine Scene aus dem Kinderleben, und „Vor der Probe“, ein Vorgang hinter den Kulissen, sind in dem Berliner Album moderner Radirungen erschienen. Rechnet man dazu seine vielfachen Illustrationen, so begreift es sich schwer, wie Skarbina noch Zeit zu einer ausgedehnten Lehrthätigkeit findet, welcher er mit höchster Gewissenhaftigkeit obliegt. *Agnes Stamer* und *Paul Höniger* haben als seine Schüler wiederholt mit Erfolg ausgestellt.

Im schroffen Gegensatz zu der Manier vieler Künstler, bei jedem Pinselstrich, den sie thun, an ein verkäufliches Bild zu denken, steht der eifrige Studiengang Skarbina's. Seit seiner Knabenzeit bis heut ist es seine Freude, sich an Studien nach der Natur aller Art und in jeder Technik zu üben. Unzählige kleine interessante Blättchen weist sein Atelier auf. Dort in Gouache ein Schornsteinfeger von seiner Arbeit kommend, hier in Blei ein behaglich angelehnter Schiffer. Dann wieder ganz kleine Täfelchen von Farbenskizzen in Öl. Auch in dieser emsigen Art, als fertiger Künstler immer weiter und weiter zu studiren, lehnt sich Skarbina an sein großes Vorbild Menzel an. Ebenso sorglich sind die Vorbereitungen für seine großen Bilder; nie kann er sich in Skizzen und Studien genug dafür thun. Der glücklichen Vereinigung seiner Begabung für schnelles Erfassen und flotte Wiedergabe mit einer kritischen, an sich selbst stets feilenden Charakteranlage dankt Skarbina das Entstehen seiner ebenso frisch wie sorglich durchgebildeten Werke.

Skarbina steht neben Max Liebermann als der Künstler da, welcher die chinesische Mauer durchbrochen hat, welche unsere Kunst von der internationalen Strömung abschnitt — jener modernen Strömung, welche man als Pleinairismus, Realismus und Impressionismus zu bezeichnen pflegt, welche im Grunde nichts ist als der Gegensatz zu den abgestandenen Kostümfiguren einer sogenannten Historienmalerei und den gemütssüßlichen, aus Schminktöpfen gemalten Genrebildern, wo Heroen und Bauern erst „chemisch gereinigt“ wurden, ehe man sie präsentabel fand. Während Liebermann Skarbina vielleicht in einigen Raffinements der Öltechnik überlegen ist, überragt Skarbina ihn an umfassender Vielseitigkeit seines Talents, an Größe seiner Aufgaben, Frische der Auffassung und Verinnerlichung seiner Figuren in den höchsten Zielen der Kunst.

Möchte die nächste Zukunft dem Künstler auch den Platz in der Meinung des kunstliebenden Publikums sichern, den er gebührender Maßen schon längst in der Kunstgeschichte einnimmt! —*hn.*

LEIPZIG WÄHREND DREIER JAHRHUNDERTE.

Ein topographischer Atlas.

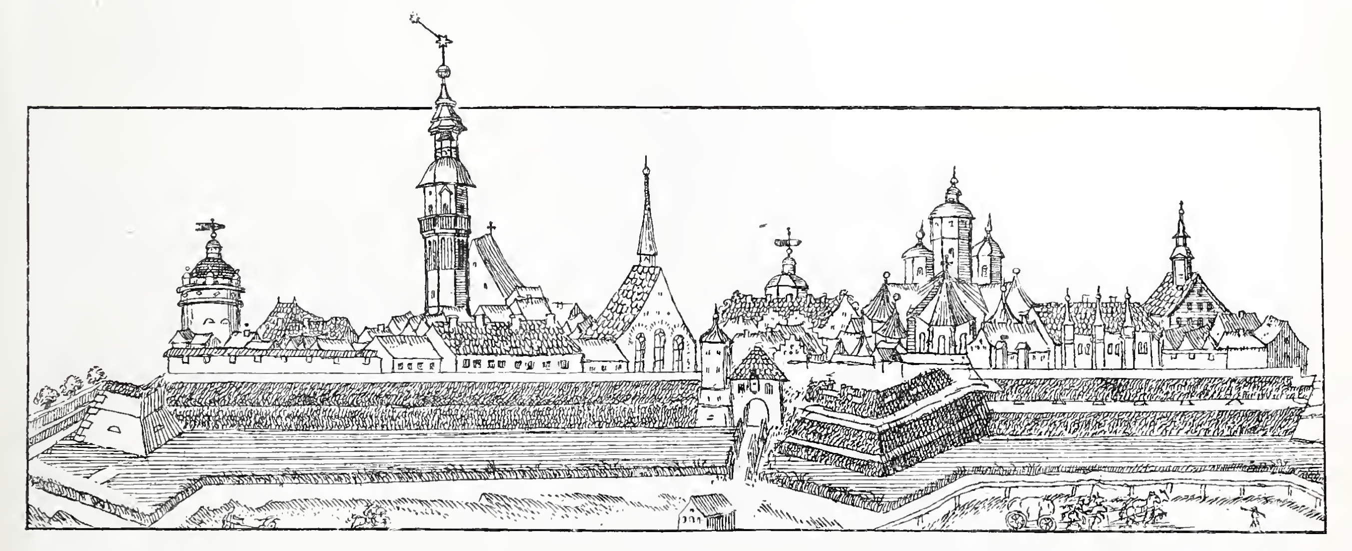
MIT ABBILDUNGEN.



EIN Atlas von Leipzig? Das klingt ja beinahe wie ein „Globus von Ungarn“, lautete die halb scherzhaft verneinende, halb verwunderte Antwort eines Leipziger Stadtkindes auf die Frage, ob es sich schon eifrig in *G. Wustmanns* Werk „*Leipzig während dreier Jahrhunderte*“ [1]) vertieft habe. Wenn einem solches in der Heimat widerfährt, nachdem das Buch bereits seit Monden der Öffentlichkeit übergeben worden ist, so erscheint es nicht nur wohl berechtigt, sondern geradezu geboten, auch die fern der Heimat weilenden Leipziger — die mitunter patriotischer sein sollen als die daheim, wie die „Grenzboten“ versichern — auf das Vorhandensein eines Werkes hinzuweisen, welches in mehr als einer Beziehung auch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise beanspruchen darf. Kann sich doch bisher noch keine andere Stadt eines gleichartigen Werkes

1) Leipzig, in Kommission bei Duncker & Humblot 1891.

rühmen, selbst Paris und Antwerpen nicht ausgenommen! Und es ist nicht allein das weltgeschichtliche Interesse, welches der eherne Klang von Leipzigs Namen weckt und das selbstverständlich auch in dem Atlas innerhalb der gezogenen zeitlichen Grenzen mit in den Vordergrund tritt; auch das kunstgeschichtliche Element verschafft sich nach zwei Seiten hin vollauf Geltung. Die zahlreichen Darstellungen, welche die Entwicklung des Stadtbildes schildern, lehren nicht nur die Werke eines Hieronymus Lotter und Paul Widemann oder die Stiche eines Martin Bernigeroth und Christian Heckel kennen, sie zeigen auch auf bestimmt abgegrenztem Gebiete den allmählichen Fortschritt in der Technik des Kupferstechers von den Zeiten Dürers bis zu trachtung bald inne, dass hier nicht nur Sammlerfleiß und Sammlerglück, sondern auch eine feinfühlige wählerische Hand, ein scharfer und „findiger" Blick im Aufspüren von Fundort und Entstehungszeit, namentlich aber ein liebevolles Gedächtnis für alles Vergangene und eigenartig Schöne, was einst Leipzigs Mauern schmückte, einmütig zusammenwirkten. Eines aber rechnen wir Wustmann ganz besonders hoch an: dass ausnahmslos nur solche Blätter, und zwar fast lediglich Originalstiche, Aufnahme gefunden haben, deren Entstehung innerhalb der Grenzen der geschilderten Entwicklungszeit liegt. Dadurch wird uns die Gabe zu teil, die noch vorhandenen Denkmäler einer vergangenen Zeit mit den Augen der damals Lebenden zu betrachten, und über



Leipzig gegen Süden. Um 1700.

Anfang unseres Jahrhunderts; von jenen umfangreichen Plänen und Veduten mit den markigen Konturen bis zu den zarten farbigen Umrissradirungen von Städte- und Trachtenbildern, die man noch lange mit Vorliebe pflegte. Die Stiche des Werkes entstammen der Zeit vom Schmalkaldischen Kriege bis zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts oder, kunstgeschichtlich begrenzt, von den Tagen des Fürstenmalers Hans Krell [1]) bis zu Adam Friedrich Oesers Tode (1799). Bei der Auswahl der Blätter war der Herausgeber vor allem auch darauf bedacht, soweit wie möglich das wieder vor Augen zu stellen, was im Laufe der Zeiten von Leipzigs Boden verschwunden ist, und das Versteckliegende ans Licht zu ziehen. In der That wird man bei eingehender Bedie Blätter breitet sich ein durch nichts zu ersetzender altertümlicher Schimmer, der jedes von ihnen zu einem „Stimmungsbilde" werden lässt. Wustmann hat sich schon des öfteren als genauer Kenner Alt-Leipzigs bewährt, der eifrig für die Erhaltung städtischer Wahrzeichen eintrat und in seinen Mitbürgern gleiche Bestrebungen zu wecken versuchte; durch Wort und Schrift gab er Anregung, und manchen Leser zog es, dies und jenes Kleinod aufzusuchen, das sich „aus Leipzigs Vergangenheit" [1]) in die Gegenwart herübergerettet hatte. Der Erker in Barthels Hof, in dessen Brüstungssäulchen und Laubgewinden die Renaissance zum ersten Male sich schüchtern über das gotische Maßwerk rankte, lenkt die Blicke wieder zu sich hinauf, wenn es auch nicht mehr dem offenen Markt zur Zierde dient; die säulengeschmückten Giebel in

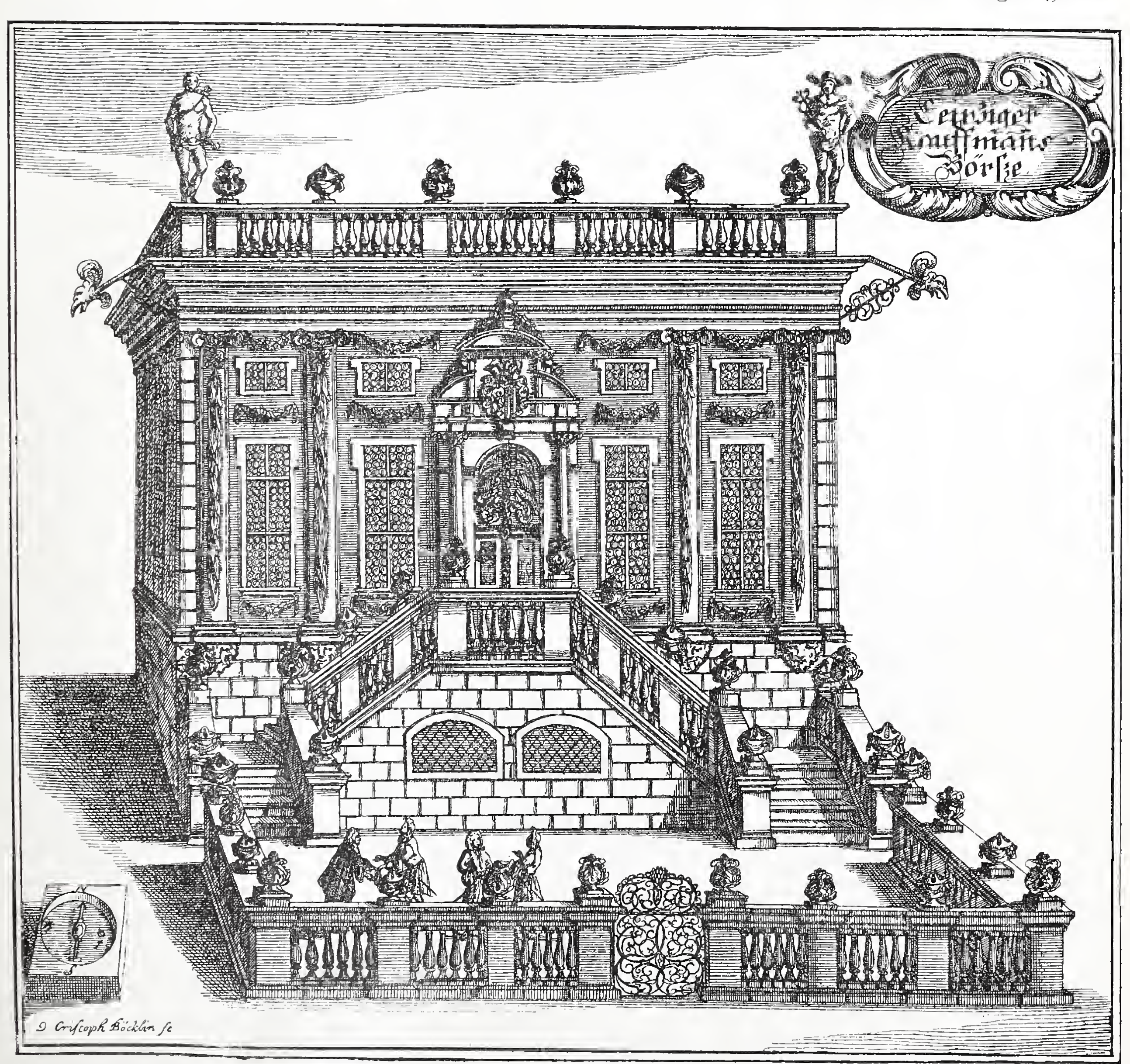
1) K. ist von 1531 bis 1565 in Leipzig nachweisbar; darnach ist u. a. Wörmanns Angabe im Katalog der Dresdener Galerie abzuändern.

1) Leipzig, Grunow, 1885.



Beschießung von Leipzig im Jahre 1642.
Nach dem Theatrum Europaeum, Bd. IV. Frankfurt a/M. 1643.

Deutrichs Hof reden zu ihm in einer Sprache, die er früher nicht verstand; die Statuen Balthasar Permosers und Pierre Coudrays rufen Bilder märchenhaften Glanzes in ihm wach, und auf seinen Wanderungen durch die Straßen der Stadt schließen sich ihm Begleiter aus längst vergangenen Zeiten an, die ihm sonst nur in Büchern und Museen lebendig bildung zurückgeworfen und nur in ganz vereinzelten Fällen versagt seine Kraft. Aus der Fülle des Gesammelten sei hier einiger besonders wertvoller Blätter Erwähnung gethan. Gleich das erste und älteste Bild der Stadt, welches während der Belagerung durch Johann Friedrich den Großmütigen am 10. Januar 1547 entstand, bietet ausgiebige Be-

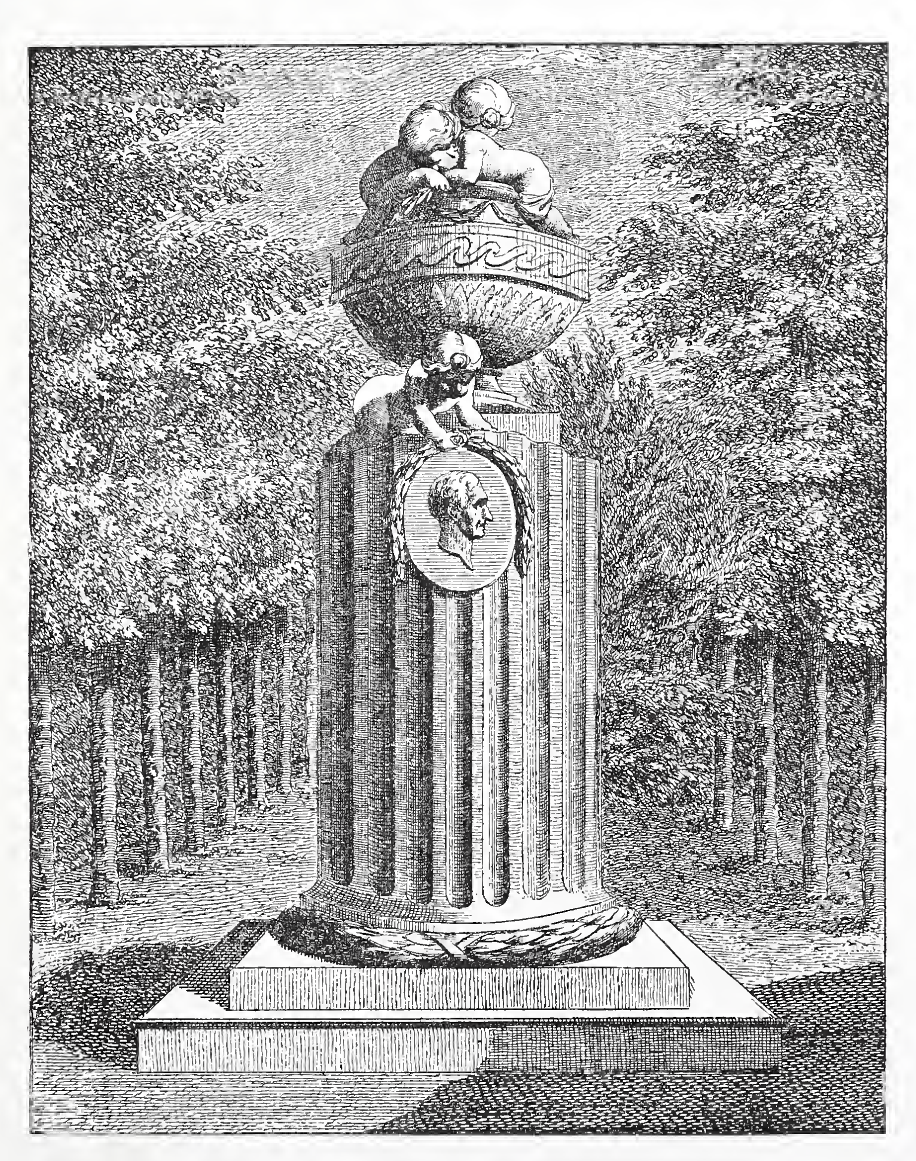


Die Börse in Leipzig, erbaut 1678—1682. Stich von J. C. BÖCKLIN.

nahe waren. Aber die Gebilde der Einbildungskraft bleiben lückenhaft; denn ein anderer Schauplatz umschloss die damals Lebenden. Da reicht der Atlas hilfreich die Hand und stützt den schwanken Bau der Phantasie; aus seinen Darstellungen bricht überall aufhellendes Licht hervor; fast immer entströmt es einem Urquell, selten wird es vom Spiegel der Nachlehrung. Auf ihm zeigt sich noch der alte Trotzer der Pleißenburg, in dessen Hofstube Luther und Eck in den schwülen Julitagen des Jahres 1519 disputirten, sowie der Henkersturm, an dessen Stelle sich später die von Lotter, dem rüstigen Vorkämpfer des neuen weltumbildenden Geschmacks, erbaute Moritzbastei erhob, auf welcher später Dauthe das Gebäude

der ersten Bürgerschule errichtete. Aus der Häusermasse ragt das alte Vor-Lottersche Rathaus noch hervor, und das Paulerkloster nebst den Kollegien, unter ihnen das Geburtshaus Leibnizens und das Sterbehaus Gellerts, — das rote Kolleg, dessen Tage gezählt sind, — sowie das alte Kornhaus, — an der Stelle der von Pausch erbauten Kreditanstalt, — über welches mauerkrönende Zinnen malerisch emporragen, zeigen ihre vollen Stirnseiten. Der Stecher ist mit den Schatten äußerst spärlich umgegangen und hat sie nur für die wichtigsten Gebäude verwendet; dadurch erhält das Bild unabsichtlich das Gepräge der Winterlandschaft, welches durch die dunklen Baumgruppen des damals bis an Lotters Wohnhaus, wo jetzt die blaue Mütze steht, reichenden Rosenthals noch verstärkt wird. Fahrwege und Wasserstraßen sind fast nur durch die Staffage unterscheidbar. Im Vordergrunde fesseln sechs Fähnlein des Reckerodters das Auge. — Das zweite Blatt giebt die älteste selbständige Ansicht von Leipzig aus dem Jahre 1565 von Franz Hogenbergs Hand; im Vordergrunde zeigen sich Spaziergänger und courbettirende Reiter in der malerischen Tracht der damaligen Zeit. Blatt 6, aus dem Jahre 1593, zeigt das Lottersche Rathaus; trotz der unbeholfenen Zeichnung wirkt es hier bedeutender und mächtiger auf den Beschauer, weil die Laubengänge die untere Fensterreihe noch nicht bedecken; auf der linken Seite ziehen die bemalten Friese eines Hauses am Markte die Blicke auf sich — leider die einzige derartige Ausschmückung, die uns in diesen Blättern entgegentritt, trotzdem in Leipzig „alle großen steinern Häuser auswendig mit gar kunstreichen und lustigen Gemälds ausgeputzet“ waren. Namentlich ist zu beklagen, das von den Wandgemälden des Kreuzganges im Paulerkloster, der einzigen Schöpfung der Frührenaissance auf deutschem Boden, welche sich den Fresken in Pisa, Padua und Assisi an die Seite stellen lässt, keine Nachbildung aus jener Zeit vorhanden ist. Die Übermalung ist unrettbar dem Verfall anheimgegeben, Stiche aus späterer Zeit sind aber schwer zugänglich, und so wäre es sicher ein verdienstliches Werk, wenn wenigstens die Kreuzigung und die Bildgruppen der beiden Heiligen Barbara und Katharina einem kunstgeschichtlichen Atlas in guten Stichen einverleibt würden. Auf Blatt 7 (von der Hand Knoblochs aus dem Jahre 1595) zieht sich um die Ansicht der Stadt aus der Vogelschau ein Kranz von Dörfern in kleinerem Maßstabe, jedes durch die Kirche oder ein anderes Hauptgebäude gekennzeichnet, wie es auf Landkarten der späteren Zeit noch oft zu sehen ist. In der unteren Ecke rechts deutet eine weibliche Figur, die Allegorie des Handels, mit der Linken auf ein magisches Quadrat, dessen Urbild sich auf Dürers Melancholie befindet. Bretschneiders Ansicht der Stadt aus dem Jahre 1615 (Blatt 8) zeigt bei derselben Behandlungsweise wie Blatt 1 den Fortschritt in der Bewältigung des Kunstverfahrens. Blatt 12 enthält Dehns Abbildung des 1672 umgebauten Rathauses aus dem Jahre 1720. Das Einzelbild des Gebäudes entlockt dem Beschauer unabwendbar die Frage: Warum hat Meister Lotter den Turm nicht in die Mitte des Baues gestellt? G. Wustmann giebt in seinem Aufsatze über die Baugeschichte Leipzigs darauf die bündige Erklärung, Lotter habe von dem alten Baue den Grund und einen Teil des Erdgeschosses und des Turmes verwendet; das alte Rathaus sei aber beträchtlich kürzer gewesen und habe seinen Turm in der Mitte gehabt. Käme diese Antwort nicht aus so zuverlässigem Munde, so würde schon die Betrachtung des Blattes 1 gewichtige Zweifel rege machen. Trotz der Berücksichtigung der Perspektive erscheint der Turm auf der Abbildung von 1547 nicht in der Mitte des Gebäudes, ja nicht einmal die mittlere Erhebung des Daches fasst ihn zwischen sich; und doch steht die südliche Giebelwand mit der Häuserfront der Grimmaischen Straße schon damals in derselben Ebene. Entweder liegt also hier ein Fehler in der Zeichnung vor, oder das Rathaus vor dem Lotterschen Bau hatte bereits zwei verschieden lange Seitenteile. Auf Dehns Stich ist der Augenpunkt soweit nach links gerückt, dass die Achse des Turmes genau in den goldenen Schnitt der Länge fällt, natürlich ohne bewusste Absicht, da die experimentell-aesthetische Begründung des Gesetzes der Mitte unseres Jahrhunderts angehört. In Wirklichkeit teilt aber die Mittellinie des Thorweges, nicht die des Turmes, die Länge des Baues golden. Welche Wirkung die verkehrte Wahl des Augenpunktes in solchem Falle hat, das zeigt recht deutlich die wenig sorgfältige Abbildung unseres Rathauses von Horace Vernet in Laurents Leben Napoleons des Ersten. Dass sich die Renaissance in Leipzig nie ganz von den mittelalterlichen Grundformen loszusagen vermochte und höchstens als Neugotik zur Erscheinung kam, davon zeugen außer dem Rathause namentlich die Gebäude von Auerbachs Hof (Blatt 41), die alte Wage am Markte, der Nikolaiturm und der Burgkeller, welche uns im Atlas in mehr oder weniger ursprünglicher Form entgegentreten. Für die Perle der Renaissance, das Fürstenhaus auf der

Grimmaischen Straße, hat sich kein besonders wertvoller Stich ausfindig machen lassen. In ihm ist noch einer der seltenen Belege für die letzte Übergangsstufe der mittelalterlichen Burg zum Schlossbau erhalten: der Hof ist verschwunden, und die an die Seite tretenden Rundtürme haben sich in runde Erker verwandelt, welche im ersten Stockwerke ausgekragt werden. Dagegen sind die mächtigen hohen Patrizierhäuser der Barock- und Rokokozeit in acht schönen Stichen vertreten. Trotzdem auch hier der altdeutsche Giebelbau selten verlassen worden ist, sind sie allesamt auf italienische Vorbilder zurückzuführen; besonders macht sich der monumentale römische Charakter in der Großartigkeit der Fassadenbildung geltend, wie an dem Hause des Bürgermeisters Romanus (Tafel 19), an den Hohmannschen Häusern (Tafel 35, 36 und 38) auf dem Markte, der Katharinen- und Petersstraße, — wo einst Lessing und Goethe als Studenten wohnten, — und endlich am „Königshause", an welches sich geschichtliche Erinnerungen von den Zeiten August des Starken bis zu den Tagen der Völkerschlacht heften. Wie ein zierliches Schmuckkästchen stellt sich die alte Börse, eines der frühesten Gebäude der Barockzeit, dar, — hier noch nicht verunschönt durch den hässlichen Vorbau. Zwischen diese Blätter schieben sich die Pläne und Ansichten der drei verschwenderisch ausgestatteten Garten- und Parkanlagen von Apel und den Gebrüdern Bose. Daran fügen sich, belebend und ergänzend, die Rossmäßlerschen Sittenbilder:



Oesers Gellerts Denkmal, aus C. C. L. Hirschfelds Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1780.



Leipzig gegen Westen um 1700. Nach dem Stiche von Gr. Romstedt.



Seekatz pinx. Photogravure H. Riffarth, Berlin.

DIE GOETHISCHE FAMILIE.

Nach dem Original im Besitze des Herrn Geh. Regierungsrates Herman Grimm.



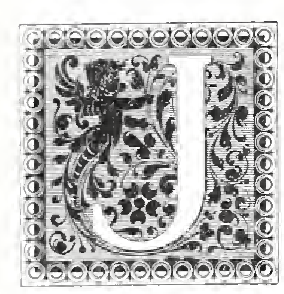
auf ihnen bewegt sich die Gesellschaft des „galanten Leipzig“ in Zopf und Schnallenschuh, in Watteauschen Faltenröcken und mächtigen Paniers, ganz entsprechend jenen Schilderungen, wie sie Goethe in Dichtung und Wahrheit entwirft. Das künstlerisch Wertvollste aber bieten die Blätter 21 bis 24 von der Hand Christian Heckels, des besten Schülers Martin Bernigeroths: Ansichten der Stadt aus allen vier Himmelsgegenden, unter denen wiederum die erste dieser Radirungen wegen der ganz besonders zarten Ausführung den Preis verdient. Die Heliogravüren von Albert geben die Originale auf das täuschendste wieder. Während das Auge in diesen Stichen die Gewandtheit des Stechers bewundert, giebt es sich beim Anblick der Blätter (64 bis 69) von Karl Benjamin Schwarz fast ganz dem Reize der Farben gefangen, deren duftiger Schmelz und geschmackvolle Zusammenstimmung des blauen Himmels und der graubraunen Wolkenschatten, der olivgrünen Blätterkronen und der hellroten Dächer noch durch die äußerst zarten Umrisse gehoben wird. Die Nachbildungen, wahre Musterleistungen der Chromolithographie, entstammen der Firma Giesecke und Devrient. Auch Innenansichten von Gebäuden fehlen nicht. Außer dem großen Seylerschen Stiche der Barfüßer- (Matthaei-) Kirche aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts fesselt den Kunstfreund die Ausstattung des Kabinettes des unermüdlichen Sammlers Johann Christoff Richter [1]), des würdigen Zeitgenossen eines Pierre Crozat. Von Denkmälern im eigentlichen Sinne sei hier wenigstens der Gellertsäule Oesers gedacht, welche die in zartem Kindesalter dargestellten Grazien trägt; sie schmückte zuletzt den Schneckenberg, auf welchem sie noch das große Enslensche Aquarell des Augustusplatzes im Leipziger Museum zeigt. Und damit endlich auch der Humor nicht leer ausgehe, ist den mit Maßstab und Diopter sich streng an die Wirklichkeit bindenden Plänen und Veduten die dereinst verbotene lustige Studentengeographie als „zwanglose“ Begleiterin zugesellt worden: „Die Lage einer fremden Gegend kennen, der Städte Pracht und ihre Namen nennen, ist nichts als bloße Theorie; allein in Städten hübsche Mädchen küssen, des Dorfes Bier und seine Stärke wissen, ist praktische Geographie“. — Mit weiser Beschränkung wählte der Herausgeber das Ende des vorigen Jahrhunderts zum Grenzstein des Werkes; was später entstand, ist durch die rasch sich entwickelnde Vervielfältigungskunst in reichem Maße zugänglich geworden. — So hat pietätvoller Sammlerfleiß und unbeirrtes Taktgefühl ein Werk vollendet, dessen kultur- und kunstgeschichtlich wertvolle Blätter von unantastbarer Echtheit das wechselvolle Spiel im Werden und Vergehen eines Städtebildes während dreier Jahrhunderte verzeichnen. Wie schon angedeutet, sind die Originale, je nach ihrer Entstehungsart und Beschaffenheit auf die mannigfachste Art und auf das genaueste nachgebildet worden. Dass trotzdem der Preis verhältnismäßig niedrig gestellt werden konnte, hat man der „Stiftung für die Stadt Leipzig“ zu verdanken, welche die Mittel zur Herstellung bewilligte. Um so mehr ist zu hoffen, dass das Buch sich nicht nur als wertvolle Gabe für Freunde der Stadtgeschichte erweisen, sondern vielmehr als lieb- und wertgehaltenes Haus- und Familienbuch einbürgern werde. Da von den dreihundert gedruckten Exemplaren bereits über zwei Drittel in Umlauf gesetzt wurden, dürfte es geraten sein, mit der Anschaffung nicht allzu lange mehr zu zögern.

1) Vgl. den Aufsatz von *J. Vogel* S. 146 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift.



DAS GOETHISCHE FAMILIENBILD VON SEEKATZ.

VON *KARL HEINEMANN.*



N einem Aufsatz über die bedeutendsten Goethebildnisse in Westermanns Monatsheften (1887, S. 751 ff.) wird auch eines angeblich von Seekatz gemalten Bildes der Goethischen Familie gedacht und zugleich dem lebhaften Bedauern über den Mangel jeder sichern Nachricht hierüber Ausdruck gegeben. Bald darauf (9. März 1889) veröffentlichte *H. Düntzer* in der „Gegenwart" einen Bericht des Konservators von Cohausen in Wiesbaden, der dieses Bild 1835 als junger Offizier im Hause der Frau Bettina von Arnim gesehen haben wollte. *Düntzers* Aufsatz bezweckte, zu weiteren Nachforschungen über den Verbleib des, „vielleicht verschollenen", jedenfalls nicht uninteressanten Bildes Anlass zu geben. Der oft ausgesprochene Verdacht, dass Bettinens bekannte Mitteilung in dem Briefwechsel Goethes mit einem Kinde auf Erfindung beruhe, wurde für immer durch die Veröffentlichung der Briefe von Goethes Mutter an den Sohn beseitigt, in denen Frau Rath selbst von diesem Familienporträt spricht; auch war der Herausgeber der Briefe in der glücklichen Lage, in den Anmerkungen zu dieser Stelle neben zwei unanfechtbaren Zeugnissen die Nachricht mitzuteilen, dass der jetzige Besitzer, Geheimrat Herman Grimm, das Bild für das Goethe-Nationalmuseum in Weimar bestimmt habe. Auf unsere Bitte gestattete uns H. Grimm, das Bild in dem jüngst erschienenen Buche „Goethes Mutter" zu veröffentlichen.

Durch eine von Ruland in Weimar aufgefundene Notiz in den Rechnungsbüchern des Vaters Goethes wird es möglich, die Zeit der Anfertigung des Bildes annähernd zu bestimmen. Ruland fand dort die Bemerkung, dass der Vater Goethes am 24. Sept. 1762 „pictori Seekatz pro pictura familiae" eine Summe Geldes bezahlt habe. Auch lässt sich der früheste Zeitpunkt, an dem das Bild gemacht sein kann, finden. Der jüngste Bruder Wolfgangs, Georg Adolph, ist im Februar 1761 gestorben. Da er nicht auf dem Bilde vorhanden ist, wird es erst nach diesem Zeitpunkt enstanden sein. Ferner wissen wir, dass Seekatz vom Beginne des Jahres 1759 bis Sommer 1761 sich häufig als Gast des Hauses bei Goethes Eltern aufgehalten hat. Danach ist es höchst wahrscheinlich, dass das Bild in der ersten Hälfte des Jahres 1761 gemalt worden ist.

Es ist dies gerade jene von dem schon alternden Dichter aus der Erinnerung mit der größten Anschaulichkeit und Wahrheit in seiner Lebensgeschichte geschilderte Zeit der französischen Einquartierung, eine Darstellung zu der im schönsten Gegensatz die humorvolle Schilderung der künstlerischen Thätigkeit der von dem Grafen Thoranc beschäftigten Frankfurter Maler steht. Dieses einzige Gebiet, in dem der grollende Wirt und der beleidigte Gast sich verstanden, hat Goethe ausgiebig benutzt und behandelt, um auch für diese Darstellung einer Zeit des Kampfes und Hasses jene klare, über den Dingen stehende ruhige Schönheit zu gewinnen, die ein charakteristisches Merkmal der Schriften des älteren Dichters ist. Und unter diesen Kunstwerken und Künstlern wird am meisten des Darmstädter Hofmalers Seekatz und seiner Schöpfungen gedacht. Ein Meisterwerk dieses Malers war es ja auch, das den Grafen mit seinem Wirt zusammenführte, und an dem sie ein gemeinsames Gefallen bezeigten, das sie an einander nicht finden konnten. Das Wohlgefallen des Grafen an Seekatzens Bildern zeigte sich auch darin, dass er ihn sofort für sich in Anspruch nahm und besonders seiner Darstellungsgabe „für natürliche und unschuldige Gegenstände" bei den für das Schloss in Mouans bei Grasse bestimmten Gemälden Gelegenheit zur Bethätigung gab. Seekatz übernahm ländliche Scenen, worin ihm Greise und Kinder, unmittelbar nach der Natur gemalt, ganz herrlich glückten. Die Jünglinge wollten ihm nicht ebenso geraten, sie waren meistens hager und die Frauen missfielen aus der entgegengesetzten Ursache. Er war, wie Woermann in der Geschichte der Malerei sagt, in seinem Vorwurf nicht wählerisch, doch zog er kleine Figuren großen vor und schloss sich in der härteren und nüchternen Weise seiner Zeit niederländischen Vorbildern an. Die zahlreichen erhaltenen Gemälde von ihm in der Darmstädter Galerie, im Mainzer Museum, im Städelschen Institut in Frankfurt und im Weimarer Museum führen uns Gesellschaften oder Scenen aus dem Bauern- und Soldatenleben oder biblische Stoffe, meist mit einer Landschaft im Hintergrunde vor

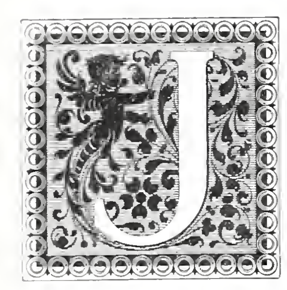
Augen. Sie erinnern an Chodowiecki, wenn auch unserem Maler die Lebendigkeit der Charakteristik fehlt. Gerade wie die Bilder seines Lehrers, des Mannheimer Hofmalers und Galerieinspektors Ph. Hier. Brinckmann, von dessen Staffeleigemälden Goethe Gutes zu berichten weiß, haben auch Seekatzens Gemälde keinen anderen Charakter und sind meist nach der Schablone gearbeitet. Die beiden im Leipziger Museum befindlichen, dem Seekatz zugeschriebenen Bilder stellen, Gesellschaften von Herren und Damen einmal im Freien, das anderemal beim Kaffee dar; eins davon hat man lange Zeit für ein Watteausches Bild gehalten, und gewiss haben beide Bilder große Ähnlichkeit mit Watteaus galanten Schäferstücken, ländlichen Vergnügungen und Festen mit ihrem landschaftlichen Hintergrund, nur dass freilich die etwas steif konventionellen Gestalten von Seekatz die Sicherheit, Leichtigkeit und Wahrheit des berühmten Franzosen nicht entfernt erreichen.

Zwischen dem Maler, der damals 40 Jahr alt und seit sechs Jahren Hofmaler in Darmstadt war, und der Goethischen Familie hatte sich ein vertrautes Verhältnis gebildet. Die Gastfreundschaft, die der Vater „Künstlern und Virtuosen“ zuteil werden ließ, kam dem in Frankfurt nicht heimischen Maler bei seinem wiederholten und längeren Aufenthalt in der freien Reichstadt besonders zu statten; Gevatter Seekatz war stets Gast des Goethischen Hauses. Nicht wenig zur Vorliebe des Vaters für den Maler trug auch dessen offen verkündete große Meinung von des Sohnes Zeichen- und Maltalent bei. Die hier von einem Meister in seinem Fache geäußerte Hoffnung hat der Vater Goethes wohl nie, der Sohn erst in Italien aufgegeben. Selbstverständlich wurde der in der Kunst schon ganz hübsch bewanderte, damals elfjährige Knabe der verzogene Liebling des Malers, der sich höchst ergötzliche Neckereien dem gutmütigen Gaste gegenüber erlauben durfte, ohne nachhaltige Verstimmung befürchten zu müssen. Ein wunderlicher Einfall des Grafen hätte das gute Einvernehmen fast gestört. Da die für Thoranc thätigen Maler, wie Hirt, Schütz, Trautmann, Notnagel, Junker jeder in einer bestimmten Gattung der Malerei sich auszeichneten, so beschloss Thoranc, diese Talente auf einem Bilde zu vereinigen. Der eine Maler sollte die Menschen, der andere die Mittelgründe, ein dritter die Bäume malen oder wohl gar in ein schon fertiges Gemälde einfügen. Dass hieraus nie ein gutes Gemälde werden konnte, ist klar; die Maler schoben sich gegenseitig die Schuld zu und gerieten in heftigen Streit. Besonders verdrießlich wurde Seekatz, der „zwar ein lustiger Gesellschafter und von immer glücklich heiterer Laune sein konnte, aber eigentlich hypochondrisch angelegt war und in seiner Thätigkeit frei und unbeeinflusst wirken wollte“. Er weigerte sich entschieden, eine gewünschte Aenderung vorzunehmen; schon wollte Thoranc ihn von seinen Soldaten aus Darmstadt holen lassen, da legte sich der gute Freund der Frau Rat, der Dolmetsch Diene, gewiss wohl auf deren Bitte, ins Mittel; ihm gelang es, den Widerspenstigen mit Frau und Kindern in einem Wagen gütlich herüberzuholen. Dass der stete Gast des Hauses auch für den Vater Goethes thätig gewesen sei, dürften wir bei der Vorliebe des Vaters, Frankfurter und benachbarte Künstler zu beschäftigen, als sicher annehmen. Eines dieser Bilder, von Seekatz gemalte Löwen, gedenkt Frau Rat in einem Briefe vom 10. April 1795 an den Sohn. Nach dem Wortlaut des Briefes muss der Sohn Verlangen nach dem gerade kurz vorher verkauften Bilde gezeigt haben. Frau Rat bekam die Löwen „von dem Käufer aus Gefälligkeit um einen billigen Preis zurück“ und schickte das Bild nach Weimar. Wie aus der von Ruland gegebenen Notiz zu dieser Stelle hervorgeht, hat sich das Bild in Weimar nicht gefunden. So bleibt als einzig erhaltenes der von Seekatz für den kaiserl. Rat Goethe gemalten Bilder das Familienbild.

Ebenfalls aus den Briefen der Mutter Goethes an den Sohn erfuhren wir zuerst etwas Bestimmtes über das Bild. Als Frau Rat die neue Wohnung, „ihr Ideal“, auf dem Rossmarkt am goldnen Brunnen im Mai 1795 gefunden hatte, beschäftigten sich ihre Gedanken wie natürlich viel mit dem Umzuge. „Unter den verschiedenen Sachen“, schreibt sie an Wolfgang, „die mir den Auszug erschweren würden und vor die ich keinen Platz im neuen Quartier finden könnte, sind das berühmte Puppenspiel, drei Büsten von Stein, erstens Ihro Durchlaucht der Herzog, zweitens Ihro Durchlaucht die Herzogin, drittens du selbst und unser Familienporträt, wovon wenigstens der Rahme nnd das Bret zum Übermalen noch tauglich sind.“ Alle diese Kostbarkeiten will Frau Aja, da sie im neuen Hause aus Mangel an Platz darauf verzichten muss, entweder einpacken und dem Sohne schicken oder an andere verschenken. Das Puppentheater ist auch bekanntlich verschenkt worden, und zwar an Frau Sophie Bana, die es 1841 der Frankfurter Stadtbibliothek überließ, das Familienbild aber ist beim Tode der Frau Rat in ihrem Hause geblieben. Die Behauptung Bettinens (Briefwechsel Goethes mit einem Kinde,

DAS GOETHISCHE FAMILIENBILD VON SEEKATZ.

VON *KARL HEINEMANN.*



N einem Aufsatz über die bedeutendsten Goethebildnisse in Westermanns Monatsheften (1887, S. 751 ff.) wird auch eines angeblich von Seekatz gemalten Bildes der Goethischen Familie gedacht und zugleich dem lebhaften Bedauern über den Mangel jeder sichern Nachricht hierüber Ausdruck gegeben. Bald darauf (9. März 1889) veröffentlichte *H. Düntzer* in der „Gegenwart“ einen Bericht des Konservators von Cohausen in Wiesbaden, der dieses Bild 1835 als junger Offizier im Hause der Frau Bettina von Arnim gesehen haben wollte. *Düntzers* Aufsatz bezweckte, zu weiteren Nachforschungen über den Verbleib des, „vielleicht verschollenen“, jedenfalls nicht uninteressanten Bildes Anlass zu geben. Der oft ausgesprochene Verdacht, dass Bettinens bekannte Mitteilung in dem Briefwechsel Goethes mit einem Kinde auf Erfindung beruhe, wurde für immer durch die Veröffentlichung der Briefe von Goethes Mutter an den Sohn beseitigt, in denen Frau Rath selbst von diesem Familienporträt spricht; auch war der Herausgeber der Briefe in der glücklichen Lage, in den Anmerkungen zu dieser Stelle neben zwei unanfechtbaren Zeugnissen die Nachricht mitzuteilen, dass der jetzige Besitzer, Geheimrat Herman Grimm, das Bild für das Goethe-Nationalmuseum in Weimar bestimmt habe. Auf unsere Bitte gestattete uns H. Grimm, das Bild in dem jüngst erschienenen Buche „Goethes Mutter“ zu veröffentlichen.

Durch eine von Ruland in Weimar aufgefundene Notiz in den Rechnungsbüchern des Vaters Goethes wird es möglich, die Zeit der Anfertigung des Bildes annähernd zu bestimmen. Ruland fand dort die Bemerkung, dass der Vater Goethes am 24. Sept. 1762 „pictori Seekatz pro pictura familiae“ eine Summe Geldes bezahlt habe. Auch lässt sich der früheste Zeitpunkt, an dem das Bild gemacht sein kann, finden. Der jüngste Bruder Wolfgangs, Georg Adolph, ist im Februar 1761 gestorben. Da er nicht auf dem Bilde vorhanden ist, wird es erst nach diesem Zeitpunkt enstanden sein. Ferner wissen wir, dass Seekatz vom Beginne des Jahres 1759 bis Sommer 1761 sich häufig als Gast des Hauses bei Goethes Eltern aufgehalten hat. Danach ist es höchst wahrscheinlich, dass das Bild in der ersten Hälfte des Jahres 1761 gemalt worden ist.

Es ist dies gerade jene von dem schon alternden Dichter aus der Erinnerung mit der größten Anschaulichkeit und Wahrheit in seiner Lebensgeschichte geschilderte Zeit der französischen Einquartierung, eine Darstellung zu der im schönsten Gegensatz die humorvolle Schilderung der künstlerischen Thätigkeit der von dem Grafen Thoranc beschäftigten Frankfurter Maler steht. Dieses einzige Gebiet, in dem der grollende Wirt und der beleidigte Gast sich verstanden, hat Goethe ausgiebig benutzt und behandelt, um auch für diese Darstellung einer Zeit des Kampfes und Hasses jene klare, über den Dingen stehende ruhige Schönheit zu gewinnen, die ein charakteristisches Merkmal der Schriften des älteren Dichters ist. Und unter diesen Kunstwerken und Künstlern wird am meisten des Darmstädter Hofmalers Seekatz und seiner Schöpfungen gedacht. Ein Meisterwerk dieses Malers war es ja auch, das den Grafen mit seinem Wirt zusammenführte, und an dem sie ein gemeinsames Gefallen bezeigten, das sie an einander nicht finden konnten. Das Wohlgefallen des Grafen an Seekatzens Bildern zeigte sich auch darin, dass er ihn sofort für sich in Anspruch nahm und besonders seiner Darstellungsgabe „für natürliche und unschuldige Gegenstände“ bei den für das Schloss in Mouans bei Grasse bestimmten Gemälden Gelegenheit zur Bethätigung gab. Seekatz übernahm ländliche Scenen, worin ihm Greise und Kinder, unmittelbar nach der Natur gemalt, ganz herrlich glückten. Die Jünglinge wollten ihm nicht ebenso geraten, sie waren meistens hager und die Frauen missfielen aus der entgegengesetzten Ursache. Er war, wie Woermann in der Geschichte der Malerei sagt, in seinem Vorwurf nicht wählerisch, doch zog er kleine Figuren großen vor und schloss sich in der härteren und nüchternen Weise seiner Zeit niederländischen Vorbildern an. Die zahlreichen erhaltenen Gemälde von ihm in der Darmstädter Galerie, im Mainzer Museum, im Städelschen Institut in Frankfurt und im Weimarer Museum führen uns Gesellschaften oder Scenen aus dem Bauern- und Soldatenleben oder biblische Stoffe, meist mit einer Landschaft im Hintergrunde vor

Augen. Sie erinnern an Chodowiecki, wenn auch unserem Maler die Lebendigkeit der Charakteristik fehlt. Gerade wie die Bilder seines Lehrers, des Mannheimer Hofmalers und Galerieinspektors Ph. Hier. Brinckmann, von dessen Staffeleigemälden Goethe Gutes zu berichten weiß, haben auch Seekatzens Gemälde keinen anderen Charakter und sind meist nach der Schablone gearbeitet. Die beiden im Leipziger Museum befindlichen, dem Seekatz zugeschriebenen Bilder stellen, Gesellschaften von Herren und Damen einmal im Freien, das anderemal beim Kaffee dar; eins davon hat man lange Zeit für ein Watteausches Bild gehalten, und gewiss haben beide Bilder große Ähnlichkeit mit Watteaus galanten Schäferstücken, ländlichen Vergnügungen und Festen mit ihrem landschaftlichen Hintergrund, nur dass freilich die etwas steif konventionellen Gestalten von Seekatz die Sicherheit, Leichtigkeit und Wahrheit des berühmten Franzosen nicht entfernt erreichen.

Zwischen dem Maler, der damals 40 Jahr alt und seit sechs Jabren Hofmaler in Darmstadt war, und der Goethischen Familie hatte sich ein vertrautes Verhältnis gebildet. Die Gastfreundschaft, die der Vater „Künstlern und Virtuosen" zuteil werden ließ, kam dem in Frankfurt nicht heimischen Maler bei seinem wiederholten und längeren Aufenthalt in der freien Reichstadt besonders zu statten; Gevatter Seekatz war stets Gast des Goethischen Hauses. Nicht wenig zur Vorliebe des Vaters für den Maler trug auch dessen offen verkündete große Meinung von des Sohnes Zeichen- und Maltalent bei. Die hier von einem Meister in seinem Fache geäußerte Hoffnung hat der Vater Goethes wohl nie, der Sohn erst in Italien aufgegeben. Selbstverständlich wurde der in der Kunst schon ganz hübsch bewanderte, damals elfjährige Knabe der verzogene Liebling des Malers, der sich höchst ergötzliche Neckereien dem gutmütigen Gaste gegenüber erlauben durfte, ohne nachhaltige Verstimmung befürchten zu müssen. Ein wunderlicher Einfall des Grafen hätte das gute Einvernehmen fast gestört. Da die für Thoranc thätigen Maler, wie Hirt, Schütz, Trautmann, Notnagel, Junker jeder in einer bestimmten Gattung der Malerei sich auszeichneten, so beschloss Thoranc, diese Talente auf einem Bilde zu vereinigen. Der eine Maler sollte die Menschen, der andere die Mittelgründe, ein dritter die Bäume malen oder wohl gar in ein schon fertiges Gemälde einfügen. Dass hieraus nie ein gutes Gemälde werden konnte, ist klar; die Maler schoben sich gegenseitig die Schuld zu und gerieten in heftigen Streit. Besonders verdrießlich wurde Seekatz, der „zwar ein lustiger Gesellschafter und von immer glücklich heiterer Laune sein konnte, aber eigentlich hypochondrisch angelegt war und in seiner Thätigkeit frei und unbeeinflusst wirken wollte". Er weigerte sich entschieden, eine gewünschte Aenderung vorzunehmen; schon wollte Thoranc ihn von seinen Soldaten aus Darmstadt holen lassen, da legte sich der gute Freund der Frau Rat, der Dolmetsch Diene, gewiss wohl auf deren Bitte, ins Mittel; ihm gelang es, den Widerspenstigen mit Frau und Kindern in einem Wagen gütlich herüberzuholen. Dass der stete Gast des Hauses auch für den Vater Goethes thätig gewesen sei, dürften wir bei der Vorliebe des Vaters, Frankfurter und benachbarte Künstler zu beschäftigen, als sicher annehmen. Eines dieser Bilder, von Seekatz gemalte Löwen, gedenkt Frau Rat in einem Briefe vom 10. April 1795 an den Sohn. Nach dem Wortlaut des Briefes muss der Sohn Verlangen nach dem gerade kurz vorher verkauften Bilde gezeigt haben. Frau Rat bekam die Löwen „von dem Käufer aus Gefälligkeit um einen billigen Preis zurück" und schickte das Bild nach Weimar. Wie aus der von Ruland gegebenen Notiz zu dieser Stelle hervorgeht, hat sich das Bild in Weimar nicht gefunden. So bleibt als einzig erhaltenes der von Seekatz für den kaiserl. Rat Goethe gemalten Bilder das Familienbild.

Ebenfalls aus den Briefen der Mutter Goethes an den Sohn erfuhren wir zuerst etwas Bestimmtes über das Bild. Als Frau Rat die neue Wohnung, „ihr Ideal", auf dem Rossmarkt am goldnen Brunnen im Mai 1795 gefunden hatte, beschäftigten sich ihre Gedanken wie natürlich viel mit dem Umzuge. „Unter den verschiedenen Sachen", schreibt sie an Wolfgang, „die mir den Auszug erschweren würden und vor die ich keinen Platz im neuen Quartier finden könnte, sind das berühmte Puppenspiel, drei Büsten von Stein, erstens Ihro Durchlaucht der Herzog, zweitens Ihro Durchlaucht die Herzogin, drittens du selbst und unser Familienporträt, wovon wenigstens der Rahme nnd das Bret zum Übermalen noch tauglich sind." Alle diese Kostbarkeiten will Frau Aja, da sie im neuen Hause aus Mangel an Platz darauf verzichten muss, entweder einpacken und dem Sohne schicken oder an andere verschenken. Das Puppentheater ist auch bekanntlich verschenkt worden, und zwar an Frau Sophie Bana, die es 1841 der Frankfurter Stadtbibliothek überließ, das Familienbild aber ist beim Tode der Frau Rat in ihrem Hause geblieben. Die Behauptung Bettinens (Briefwechsel Goethes mit einem Kinde,

374), dass Frau Rat ihr kurz vor dem Tode das Familienbild übermacht habe, kann man ja anzweifeln, aber die beiden von H. Grimm in den Anmerkungen zu der ebenerwähnten Briefstelle abgedruckten Nachweise aus dem Arnimschen Familienarchiv sind unanfechtbar. Nach diesen hatte Melina, die Schwester Bettinens, „im Ausruf von der alten Goethe“ 1808 ein Andenken für Bettina, ein Familienporträt gekauft: „die Alte und ihr Mann als Schäfer und Schäferin, der Sohn und die Tochter im Walde spielend mit Schäfchen.“

Das Bild, das von nun an im Besitz der Frau von Arnim war, galt für verschollen oder gar nicht vorhanden, Bettinens oben mitgeteilte Nachricht für Erfindung. Der Konversator, Herr von Cohausen, hatte es, wie oben erwähnt, schon 1835 gesehen, teilte aber erst 1889, was er gesehen hatte, mit. „Nachdem mir Frau von Arnim“, so erzählt von Cohausen, „ein Bild der Frau Rat gezeigt hatte, rief sie aus: „Warten Sie, da habe ich noch etwas, es ist aber gebrochen; darum habe ich es unter das Sopha geschoben.“ Wir suchten und fanden es endlich. Das hat mir die Frau Rat noch zukommen lassen, ehe sie gestorben ist, rief Bettina aus.“ Es folgt dann eine ausführliche Schilderung unseres Bildes, von dem v. Cohausen sich gleich nach dem Besuch eine verkleinerte Skizze gemacht hatte. In dem Rollettschen Prachtwerke: die Goethebildnisse 1883 wird unser Bild gleich an erster Stelle als einziges Bildnis Goethes aus seinem Kindesalter behandelt; es wird aus wunderlichen Gründen fälschlich in das Jahr 1753 verlegt; auch teilt Rollett eine Notiz aus dem Katalog der Berliner Goetheausstellung 1861 mit, „dass dieses Bild eines unbekannten Meisters (!) sich im Besitz der Tochter Bettinens, der Frau Gisela Grimm, befinde“; zugleich wird eine Stelle aus einem Briefe Herman Grimms an Rollett abgedruckt, in der Grimm seinem großen Zweifel darüber Ausdruck giebt, ob man die in der Mitte des Bildes sitzende Dame irgendwie auf Frau Rat zurückführen könne. Auch Zarncke in seinem großen Werke: Die Originalaufnahmen von Goethes Bildnis 1888 S. 9, drückt sich sehr vorsichtig aus. „Es ist ein Ölgemälde“, heißt es dort, „das Joh. Conr. Seekatz zugeschrieben wird und wohl vor dessen Abgange nach Darmstadt 1753 gemalt sein muss; es stellt den vermeintlichen Knaben Goethe mit seinen Eltern und seiner Schwester unter einem Baume dar.“ Ein Zweifel ist heute natürlich ausgeschlossen. Aber freilich wird man zugeben müssen, dass die elegante, man möchte fast sagen, sich eitel zur Schau stellende Dame mit dem verwegenen Hütchen und den kokett gestellten zierlichen Füßen weder eine Spur von dem Charakter der Frau Batti noch von ihrer uns durch andere Bilder bekannten Gestalt hat. Vielleicht führen uns hier einige von Goethe überlieferte Mitteilungen über Seekatzens Frauengestalten zu einer annehmbaren Vermutung. „Des Malers Jünglinge“, sagt er (in D. und W. 82), „waren meist zu hager, und die Frauen missfielen aus der entgegengesetzten Ursache. Denn da er eine kleine, dicke, gute, aber unangenehme Person zur Frau hatte, die ihm außer sich selbst nicht wohl ein Modell zuließ, so wollte nichts Gefälliges zu stande kommen.“ Dazu passt sehr hübsch eine Stelle aus einem Briefe des Studenten Goethe an seine Schwester vom 11. Mai 1767, wo er vom Dichter sagt: „il peindra s'il est amoureux, sa maitresse, comme Seekatz sa femme, quand il fallut des princesses.“ Die in dem oben erwähnten, in Leipzig befindlichen Gemälde dargestellte Frau hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der von Goethe so geschilderten Gattin des Malers. So wird auch Frau Rat, die der Maler im übrigen als vornehme Frankfurter Dame im Alter von 30 Jahren, ohne auf Porträtähnlichkeit großen Wert zu legen, malen wollte, gar manches, gewiss auch die besonders störende spitze, ganz ungoethische Nase von Frau Seekatz erhalten haben. Sie zeigt mit kräftiger Handbewegung — ein Hündchen sitzt auf ihrem Schoß — auf die Landschaft rechts neben ihr, und erzählt dem neben ihr etwas gebückt stehenden, aufmerksam zuhörenden Gatten irgend etwas Wichtiges. Der Vater, der absichtlich jünger dargestellt ist — er war damals Anfang der Fünfziger — ist die Hauptperson des Bildes. Bei ihm hat der Maler offenbar Porträtähnlichkeit erstrebt und erreicht; Cornelia, damals 11 Jahr, steht etwas im Hintergrunde, mit dem Hirtenstab in der Hand. Wolfgang, damals 12 Jahr, ist eher etwas jünger dargestellt; er steht vornüber gebeugt zwischen Vater und Schwester und im Begriff, ein Band um den Hals eines Lammes zu binden. Den Hintergrund bildet eine von Bäumen „mit kleinlichem Blätterwerk“, was Goethe von Seekatzens Bäumen überhaupt sagt, umgebene Tempelruine, in deren einer Nische sich eine Urne befindet, die wohl auf die verstorbenen Kinder deutet.

Es waren dies der im Januar 1759 im Alter von 6 Jahren gestorbene Hermann Jakob, die nach der Mutter getaufte, schon nach $1\frac{1}{4}$ Jahren im Dezember 1755 gestorbene zweite Schwester, ferner die nach einer Lebensdauer von 2 Jahren und 4 Monaten

im August 1759 gestorbene Johanna Maria und der am 15. Juni 1760 geborene, schon nach 9 Monaten dahingeschiedene Georg Adolph. Eben diese Kinder sollen rechts im Hintergrunde als Genien dargestellt sein. Diese Deutung giebt sowohl Bettina als auch Achim von Arnim in dem oben citirten Briefe. Diesen Zeugnissen gegenüber muss aber doch das Bedenken dagegen geäußert werden, dass auf dem Bilde nicht vier, sondern fünf Genien vorhanden sind.

Die Beziehungen des Malers Seekatz zur Familie Goethe blieben bis zu seinem Tode die besten. Ein paar nicht uninteressante Briefe, die im Jahre 1763 zwischen Goethes Vater und Seekatz gewechselt worden sind, hat Professor Valentin kürzlich in den Hochstiftsberichten (1889, S. 257 ff.) aus der Autographensammlung von Donop veröffentlicht. Sie lauten:

a) Johann Conrad Seekatz an den Kais. Rat Goethe.

Hoch Edel Gebohrner
Mein Hoch zu Ehrenter
Herr

Es hat uns hertzlich erfreut, wie wir von H. Diene vernommen haben, dass Sich Ev: Hoch Ed Gebohr benebst werthe Famiel in allem Erwünschen Wohlseyn befunden, weilen wir so lange nichts von Ihnen gehört, wir sindt Gott seys gedank auch wohl, nun beklage dass meinem Versprechen nicht nachkommen kann dass (S. 2) Vergnügen zu haben Ev: Hoch Ed die Messe zu sehen und denselben meine Aufwartung zu machen in dem ich mich an des Hrn Graffen ihr stück machen muss, ich bin nun sehr nett mit dem Ihrigen stücke ferdig sobald als sie trucken sind, werde dieselbe mit dem Hoffmann überschicken, ich hoffe Ev: Hoch Ed werden ein Vergnügen daran haben in dem mir viele Miehe geben, ich wie auch meine Frau empfehlen uns benebst unseren großen Compl. an Hochwerthe Frau Liebste und liebe Kinder und verharre Zeit Lebens mit der größten Hochachtung

Ew. Hoch Edel Gebohren
Darmstatt — Dero gehorsambster
d. 20. Septer — Diener
1763 — J: C: Seekatz

b) Kais. Rat Goethe an J. C. Seekatz.

Frankfurth den 25ten Sept. 1763

Ew: Hoch Ed. sind immerfort so höflich und nehmen Antheil an unserm Wohlseyn, und wir erwiedern solches mit dem süsesten Vergnügen, da wir auf das neue den Nahmen unter diesem Brief erblicken, und uns daher die erfreuliche Vorstellung machen können, dass Sie einer völlig guten Gesundheit hinwiederum, durch die Gnade Gottes, theilhafftig worden sind, welche der liebe Gott lange hin, befestiget bleiben lassen wolle. Jedoch bedauern wir, dass Ew. Hoch Ed. uns nicht (Seite 2) diese Messe mit ihrer schätzbaaren Gegenwart beglücken wollen, anbey hoffende: dieser Ehre alsdann vielleicht theilhafftig zu werden, wenn des Herrn Graffens Stücke fertig seyn wird, dessen Hand-Zeichnung ich bestens empfehle. Anjetzo aber meinen gefertigten beyden Stücken und dem Hoffmann, der sie überbringen soll, mit Verlangen entgegensehe.

Hierbey gehende Rechnung, ist uns zu bezahlen, zugestellet worden. Da aber die Waare zu Dero Frau Liebste allhier verfertigte *Andrienne* angewendet worden, so frage ich an: ob ich die vier Gulden auslegen soll, womit die Ehre habe unter höflichster Salutation an die liebe Ehegattin, und Umfassung des niedlichen Seekätzgens ohnabänderlich zu beharren Dero

ergebenster Diener
Goethe.

Die Erwähnung von des „Herrn Graffen ihr Stück“ zeigt, dass Thoranc, wie schon Goethe in Dichtung und Wahrheit andeutet, auch nach seiner Rückkehr nach Frankreich den deutschen Maler beschäftigt hat. Der zweite Brief lässt uns den in den Biographien Goethes gegenüber der „Hochwerthen Frau Liebsten“ stets etwas zu schlecht weggekommenen Vater in günstigerem Lichte erscheinen. Die geschmeidige Höflichkeit, vor allem aber der Humor, der sich in den Schlussworten „unter höflichster Salutation an die liebe Ehegattin und Umfassung des niedlichen Seekätzgens“ und der ironischen Betonung der Wichtigkeit des Thoranceschen Auftrags verrät, sind Charakterzüge, die uns an dieser streng pedantischen, unfrohen Natur bisher unbekannt waren. So bietet unser Brief einen hübschen Beitrag zu der noch nicht genügend beachteten Bemerkung Goethes, dass die rücksichtslose Strenge und Härte des Vaters ihm nicht angeboren, sondern erst eine Folge des Sieges des Verstandes über ein von Natur weiches und zartes Gemüt war.

Auch ein Brief des jungen Goethe an des Malers Gattin vom 8. August 1775 wird erwähnt. (Jahrb. IX. 123.) Die Worte Wolfgangs bei der Nachricht von Seekatzens im Sommer 1768 erfolgtem Tode sind der beste Beweis für das ungetrübte Verhältnis. Goethe schrieb am 9. November 1768 von

Frankfurt an Oeser in Leipzig: „Mein Freund Seekatz ist einige Wochen vor meiner Ankunft gestorben. Meine Liebe für die Kunst, meine Danckbarkeit gegen die Künstler werden Ihnen das Maas meines Schmerzens geben. Sollte Hr Creissteuereinnehmer Weiße die Gefälligkeit für mich haben wollen, einige Nachrichten von seinem Leben und seiner Kunst in die Bibliotheck einzurücken: so wollte ich sie Ihnen zusenden. Haben Sie die Güte, ihn bey Gelegenheit darum zu ersuchen."

In einem anderen Briefe an Oeser vom 14. Februar 1769 bittet Goethe ihn bei Weiße mit seiner Krankheit zu entschuldigen: „Das Verlangte wird erscheinen." In dem neunten Bande der Weißeschen „Bibliothek der schönen Wissenschaften" 1769 steht nun wirklich ein kleiner Artikel über Seekatz; er ist aber zu flach und unbedeutend, als dass man ihn auf Goethe zurückführen dürfte. So ist Goethes geplanter Nekrolog entweder überhaupt nicht oder zu spät geschrieben worden.

WILHELM LÜBKE UND SEINE JÜNGSTEN SCHRIFTEN.

MIT ABBILDUNGEN.

Unter allen historischen Disziplinen ist bekanntlich die Kunstwissenschaft die jüngste. Doch darf sie sich rühmen, dass sie an Beliebtheit in den Kreisen des gebildeten Publikums hinter ihren weit älteren Schwestern, z. B.: hinter der politischen Geschichte, nicht zurücksteht, ja, man darf sogar behaupten, dass sie in Bezug auf unmittelbare Wirksamkeit auf Praxis und Leben sie alle übertrifft. Der Grund für diese Erscheinung ist allerdings in erster Linie in ihrem Stoff zu suchen, der sich an das Gemüt und die Sinne der Leser wendet, ihre Phantasie erregt und Begeisterung oder Abscheu erweckt und darum viel tiefer und eindringender auf die Menschen einwirkt, als die Erzählung oder reflektirende Darlegung des politischen Historikers, der in der Regel nur den Verstand zu beschäftigen versteht.

Ein zweiter, gewiss ebenso wichtiger Grund für das Ansehen und die Teilnahme, deren sich die Arbeiten der Kunsthistoriker zu erfreuen haben, muss aber in der Thatsache gefunden werden, dass gerade die besten Vertreter des Faches es von jeher verstanden haben, mit strenger Wissenschaftlichkeit populäre Schreibart zu verbinden und durch künstliche Form ihre Darstellung zu adeln. Schon Winckelmann hatte bei der Abfassung seiner „Geschichte der Kunst des Altertums" ein weit größeres Publikum vor Augen, als die geringe Anzahl fachgelehrter Zeitgenossen. Seinem Beispiele schloss sich Franz Kugler an, als er im Jahre 1842 sein „Handbuch der Kunstgeschichte" erscheinen ließ, und auch von Karl Schnaase's umfassend angelegter „Geschichte der bildenden Künste" lässt sich behaupten, dass sie trotz strenger Wissenschaftlichkeit nichts enthält, was nicht jeder Gebildete bei einiger Hingabe an die Sache verstehen und mit Genuss lesen kann.

Nach diesem Vorgang der drei Begründer unserer deutschen Kunstwissenschaft haben es sich die meisten ihrer Nachfolger angelegen sein lassen, die Früchte sorgfältiger wissenschaftlicher Forschung dem Verständnis des größeren Publikums zugänglich zu machen. Unter ihnen allen aber hat keiner solche Erfolge aufzuweisen als Wilhelm Lübke, dessen „Grundriss der Kunstgeschichte" bereits in 11. Auflage vorliegt, und der nicht nur ins Englische, Dänische und Schwedische, sondern auch ins Französische übersetzt worden ist. Das Buch war bestimmt, eine Mittelstellung zwischen der knappen Behandlung der Kunstgeschichte durch Kugler und den breiteren Darlegungen Schnaase's einzunehmen, und hat diese Aufgabe vorzüglich gelöst. Ist es doch dem Verfasser gelungen, „in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, wie sie in fast unabsehbarer Reihe sich von den Zeiten der ägyptischen Pyramiden bis auf unsere Tage erstrekken, den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen und die großen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechtes in ihnen zur Erscheinung zu bringen."

Dem „Grundriss" zur Seite, der unter den populären Werken Lübkes unstreitig den ersten Platz behauptet, laufen zahlreiche, unter verschiedenen Titeln in vier Bänden gesammelte Aufsätze, die zumeist zuerst in unseren besten Monats- und Wochenschriften oder im Feuilleton unserer ersten Zeitungen erschienen sind. Sie führen zahlreiche Punkte des Grundrisses näher aus, beleuchten die wichtigsten

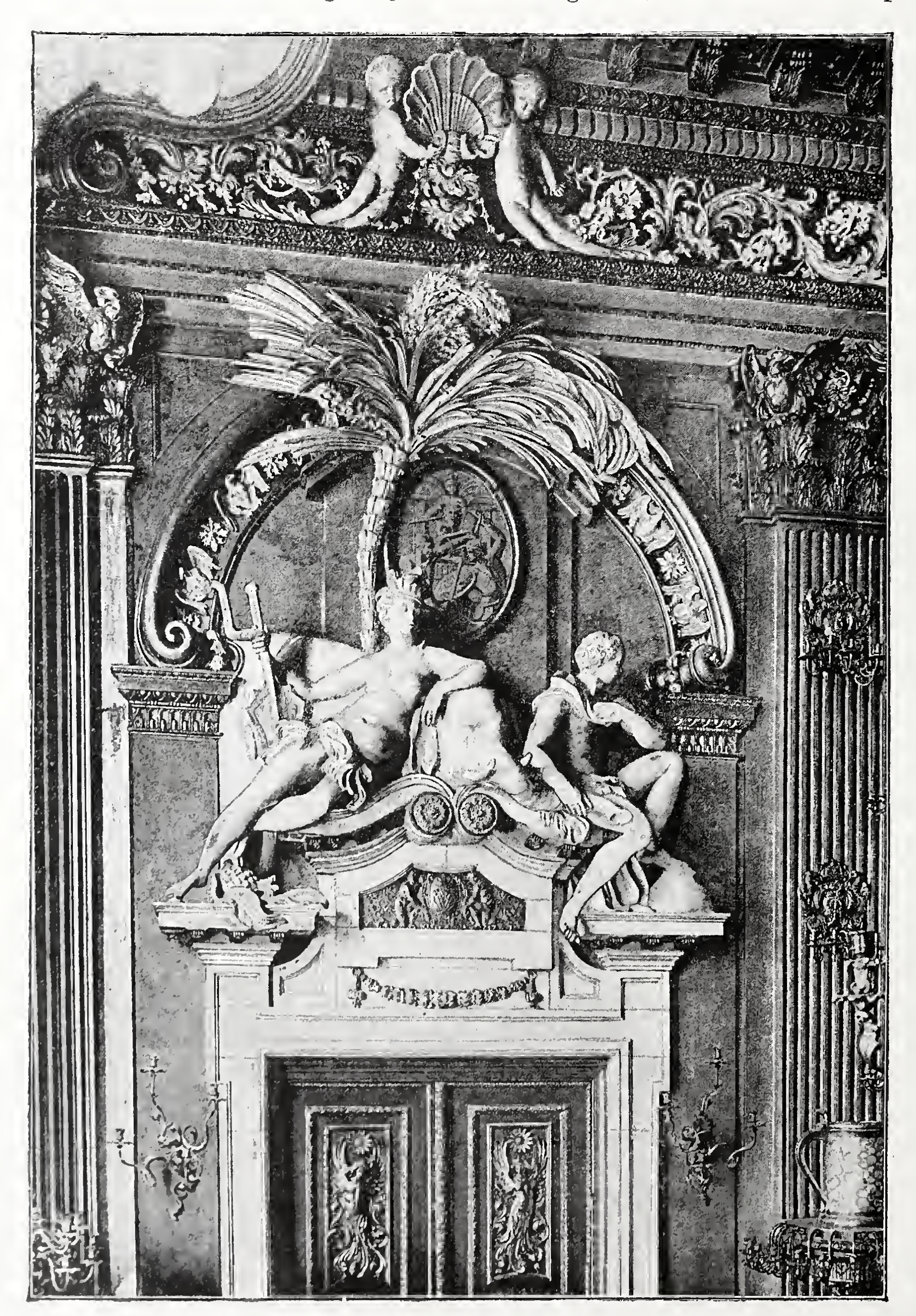
Errungenschaften aus den Forschungen gleichstrebender Kollegen, lassen uns einen Blick in die Wanderstudien des Autors thun und berühren auch gelegentlich die neuesten Wandlungen des Zeitgeschmackes, denen Lübke, beiläufig gesagt, durchweg mit großen Bedenken, und wie es uns wenigstens erscheinen will, mit zu großer Zurückhaltung und zu geringer Wärme gegenübersteht.

Letztere Behauptung dürfte allerdings von Lübke selbst bestitten werden. Gerade seine gesammelten Aufsätze zeigen ja, wie sehr er von jeher Wert darauf gelegt hat, sich in lebendiger Fühlung mit den künstlerischen Leistungen der Gegenwart zu halten. Noch in der jüngsten dieser Sammlungen, die erst gegen Ende des vorigen Jahres unter dem Titel: „Altes und Neues“ bei Schottländer in Breslau erschien, hat er in der Vorrede den trefflichen Grundsatz ausgesprochen — dass „die Kunstwissenschaft sich nicht im Kreise der Vergangenheit abschließen dürfe, sondern in der historischen Betrachtung den Maßstab für eine unbefangene Würdigung der jüngsten Bestrebungen zu gewinnen suchen müsse.“ Es fehlt also Lübke offenbar nicht an dem guten Willen, auch dem Schaffen der Gegenwart gerecht zu werden. Wenn man aber seine Betrachtungen über die neueste Kunst auf der Münchener Jubiläumsausstellung vom Jahre 1888, auf die er selbst besonderen Wert legt, liest und sieht, wie ungünstig Künstler wie Böcklin, Uhde, Liebermann, Firle, um nur einige Namen zu nennen, von ihm beurteilt werden, so wird es schwer, die Überzeugung zu gewinnen, dass auch diese negirende Kritik „auf einem warmen Herzensinteresse an der heutigen Entwicklung“ beruhe und bemüht sei, „ihr das allgemeine Verständnis zu erschließen.“ Offenbar ist Lübke diesen modernsten Erscheinungen gegenüber ebenso Partei wie diejenigen, die ihre Verteidigung übernommen haben. Es wäre jedoch thöricht, ihm daraus einen Vorwuf zu machen, umsomehr, als er uns in anderen Aufsätzen, z. B. in seinen Darlegungen über die monumentalen Verirrungen bei Gelegenheit der Projekte zum Berliner Kaiser-Wilhelm-Denkmal in seiner Verurteilung der geplanten architektonischen Ausschreitungen den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben scheint. Das Gleiche lässt sich von jener Reihe von Aufsätzen rühmen, in denen er seine Ansichten über Restaurationen und Ergänzungen älterer Bauwerke, über kunsthistorischen Unterricht und über Sammlungswesen niedergelegt hat. Man findet sie zumeist in dem „Bunte Blätter aus Schwaben“ betitelten Bande, der ein Denkmal seiner neunzehnjährigen Thätigkeit in Stuttgart abzugeben bestimmt ist. Wie bereits der Titel erkennen lässt, trägt dieser Band, der zweite in der ganzen Reihe, einen lokalschwäbischen Charakter, während die im Jahre 1869 erschienenen „Kunsthistorischen Studien“ ebenso wie der als „Kunstwerke und Künstler“ bezeichnete dritte Band vom Jahre 1886 durch die ausgeführten Bilder von dem Leben und Schaffen Michelangelos, Tizians, Veroneses, Rubens', Rembrandts und Cornelius' ihren Hauptwert erhalten. Die Vielseitigkeit von Lübkes Kunstinteresse erkennt



Krönung Mariä, von HANS BALDUNG. Münster zu Freiburg i. Br.

man am besten, wenn man ihm auf seinen Streifzügen in das Gebiet der neueren deutschen Poesie folgt, die den Schluss des neuesten Bandes bilden und seine gelegentlichen Urteile über Richard Wagner prüft, deren verwerfende Grundtendenz ihn übrigens nicht hindert, das Verdienstliche an einzelnen Werken des Künstlers anzuerkennen.



Ornament von SCHLÜTER im Rittersaal des Berliner Schlosses.

Bei solcher weitverzweigter, erfolgreicher Thätigkeit ist es kein Wunder, dass gegenwärtig der Name Lübkes unter allen Gebildeten einen guten Klang hat, und dass überall da, wo er seine Ansicht in künstlerischen Dingen geltend zu machen für nötig hält, sein Urteil auch praktisch maßgebende Bedeutung zu haben pflegt. Aber nicht nur bei dem kunstfreundlichen Publikum, sondern vor allem auch in dem engeren Kreise der Fachgenossen erfreut sich Lübke hohen Ansehens. War doch gleich seine erste größere wissenschaftliche

Arbeit über „die mittelalterliche Kunst in Westfalen“ eine Monographie von grundlegender Bedeutung, die durchweg auf Autopsie und auf den sorgfältigsten Quellenstudien beruhte. Im Vordergrund der Betrachtung stehen in diesem Werke die kirchlichen und Profanbauten Westfalens. Lübke hatte sie alle gemeinschaftlich mit seinem Bruder nach eigenen Messungen aufgenommen, da er von Jugend auf die Zeichenkunst geübt und zu großer Fertigkeit entwickelt hat. Sie ist ihm im Laufe seines arbeitsreichen Lebens häufig genug zu statten gekommen, vielleicht niemals mehr, als in jenen Jahren, da er Deutschland „von Königsberg bis Trier und von Emden bis Klagenfurt“ durchreiste, um die bis dahin zum Teil noch ganz unbekannten Baudenkmäler der deutschen Renaissance aufzunehmen und sie in einem groß angelegten Werke der Beachtung der deutschen Kunstwelt nahe zu legen. Die Arbeiten Lübkes über die Geschichte der Renaissance-Architektur, deren Entwickelung in Frankreich er bekanntlich gleichfalls einen besonderen Band gewidmet hat, dürfen wir wohl unbedenklich zu seinen wichtigsten wissenschaftlichen Leistungen rechnen. Aber auch sie haben ihre Wirkungen auf weitere Kreise als nur auf den der Fachgenossen erstreckt, da der Aufschwung, den unsere deutsche Architektur und unser Kunstgewerbe in den siebziger Jahren genommen hatten, und die Begeisterung der Künstler und des Publikums für die Formenwelt des 16. und 17. Jahrhunderts in den Forschungen Lübkes einen sicheren Rückhalt fanden.

Madonna von GRÜNEWALD im Museum zu Kolmar.

Die weiten Reisen, die Lübke im Ausland, namentlich in Italien und Frankreich unternommen hat, haben ihm niemals die Freude an den Schönheiten des deutschen Vaterlandes und der Herrlichkeit der deutschen Kunst getrübt. Es war ihm daher auch Bedürfnis, die Geschichte der deutschen Kunst in einem besonderen Werke zu erzählen und ein „Gesamtbild von der Herrlichkeit unserer deutschen Kunst“ zu entwerfen. Er fasste bei der Abfassung dieses Buches nicht sowohl den engeren Kreis der Kunstgelehrten ins Auge, obwohl auch diese nicht ohne Nutzen zu ihm greifen werden, sondern die große Anzahl jener ernsteren Kunstfreunde, die genügend vorbereitet sind, einen architektonischen Grundriss und Aufriss zu verstehen,

und Neigung besitzen, tiefer in die die Forschung bewegenden Fragen einzudringen. — Es braucht nun kaum gesagt zu werden, dass die Lübke besonders auszeichnenden Eigenschaften der Klarheit in der Darstellung, der Übersichtlichkeit in der Gruppirung, der Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem, der Beherrschung der Stoffe bis zu den kleinsten Monographien und der warmen patriotischen Begeisterung für den Gegenstand in der „Geschichte der deutschen Kunst" auf das vorteilhafteste zur Geltung kommen. Wichtiger ist es darauf hinzuweisen, dass das Werk fast in allen Fragen auf den durch die neueste Forschung gewonnenen Standpunkt steht und höchst glücklich die Geschichte der Kleinkünste mit der der großen Kunst verbindet, so dass es auch in Bezug auf möglichste Vollständigkeit allen billigen Anforderungen entspricht. Unzureichend erscheint allein der Abschnitt über die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. Hier können wir uns weder mit der Gruppirung der einzelnen Künstler, noch mit der getroffenen Auswahl einverstanden erklären. In ersterer Hinsicht genügt es festzustellen, dass Kaulbach im Anschluss an die Düsseldorfer Maler behandelt wird, in letzterer, dass man Böcklins Namen in dem Buche vergebens sucht. Eine besondere Anerkennung verdient der bildnerische Schmuck des Werkes. Die beigegebenen Abbildungen, von denen wir einige hier vorführen, sind nicht nur geschickt gewählt und mit freigebiger Hand vom Verleger beigesteuert, sondern vor allen Dingen teilweise noch wenig bekannt oder ganz neu. Wer daher das Lübkesche Werk zur Hand nimmt, braucht nicht zu fürchten, auf Schritt und Tritt alten abgenutzten Clichés zu begegnen; vielmehr ist gerade auch der künstlerische Teil der Arbeit als wohlgelungen zu bezeichnen, da Lübke in E. Helm in Stuttgart einen vorzüglichen Holzschneider gefunden hat und auch die Zinkotypien von Weinwurm und Hefner in Stuttgart besser ausgefallen sind, als es sonst oft bei ähnlichen Werken dieser Art der Fall zu sein pflegt.

Jeder nun, der sich bei seinen kunstwissenschaftlichen Studien Lübkes Leitung anvertraut und bei der Beschäftigung mit seinen Schriften den Verfasser schätzen gelernt hat, wird mit Vergnügen auch einen Einblick in die jüngste seiner Schöpfungen nehmen, in denen er allen Freunden und Anhängern seine „Lebenserinnerungen" darbietet. Wie alles, was aus Lübkes Feder kommt, ist auch dieses Buch vortrefflich geschrieben und deshalb leicht und angenehm zu lesen. Es erzählt uns zuerst, wie der Knabe unter der Zucht eines strengen, aber wohlwollenden Vaters und unter der liebevollen Leitung einer fürsorglichen Mutter in Dortmund aufwächst, wie sich früh in ihm die Liebe zur Kunst, vor allem eine reiche musikalische Begabung entwickelt, und wie der Jüngling durch die Überhebung und Anmaßung des katholischen Klerus gereizt, ganz heimlich für die Sache der Freiheit eintritt und seine ersten schriftstellerischen Lorbeeren im Kampfe gegen die Hetzkapläne einheimst. Dann folgen wir ihm auf die Universität nach Bonn, wo er bei Ritschl und Welker klassische Philologie studirt, um sich zum Gymnasiallehrer auszubilden, nebenbei aber durch die Vorträge Kinkels und den Umgang mit ihm und seiner feingebildeten Frau sich immermehr für die Beschäftigung mit der Kunstwissenschaft begeistern lässt und bei seinen Streifereien durch das rheinische Land die ersten kunsthistorischen Beobachtungen und Messungen anstellt. Zur Vollendung seiner Fachstudien nach Berlin übergesiedelt, findet er dort in den Kreisen Kuglers und Schnaase's so vielfache künstlerische Anregung, dass er sich trotz der besten Aussichten auf eine sichere Lebensstellung als Lehrer entschließt, sein Glück als Kunsthistoriker zu wagen. Nachdem er seine Arbeit über die westfälische Kunst im Mittelalter veröffentlicht und seine „Geschichte der Architektur" vollendet hat, wird er zu Anfang des Jahres 1857 Lehrer der Architekturgeschichte an der Berliner Bauakademie. Diese Stellung bietet ihm nun auf einmal Gelegenheit, das vom Vater ererbte Lehrtalent zu bethätigen, und bis auf den heutigen Tag hat er es mit gleicher Lust und Liebe ausgeübt. Um den Kreis seiner Anschauungen zu erweitern, unternahm er im Herbste 1858 eine längere Studienreise nach Italien, auf der ihn seine ihm eben erst angetraute Frau begleitet. Ein gutes Stück Weges sind Schnaase und Carl von Lützow seine Reisegefährten. In Rom und Neapel, sowie auf der ganzen Rückreise schließt sich R. Lucä, der spätere Direktor der Berliner Bauakademie, dem Ehepaar an. So flüchtig und knapp die Erzählung über die meisten Punkte, die auf dieser Reise berührt wurden, hinweggleitet, um nur die Hauptmomente hervorzuheben, so anschaulich ist sie in Bezug auf Charakterisirung von Menschen und Kunstwerken, so dass gerade der von der Italienfahrt handelnde Abschnitt als der Glanzpunkt der Lübkeschen „Lebenserinnerungen" angesehen werden kann.

Den Schluss des Ganzen bildet ein kurzer Überblick über die fünf Jahre, in denen Lübke Professor der Kunstgeschichte am eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich war. Wie bei der Schilderung der

Berliner Zeit, stehen auch hier eine Reihe hervorragender Persönlichkeiten, mit denen der Verfasser in nähere Beziehung trat, in dem Vordergrunde des Interesses. Wir hören von seinem Verkehr mit Gottfried Keller, Gottfried Semper und Friedrich Vischer, von seiner Beteiligung an den Bestrebungen der Antiquarischen Gesellschaft und an den musikalischen Produktionen der Stadt und sehen ihn im Geiste bei der Arbeit, immer wieder neue Gebiete in den Bereich seiner Studien ziehend — in Zürich wurde die „Geschichte der Plastik" vollendet — und durch größere und kleinere Studienreisen, namentlich nach Paris, wo er Otto Mündler zum Freunde gewann, die Summe seiner künstlerischen Anschauungen vermehrend.

Mit der Berufung nach Stuttgart (1867) schließt Lübke seine Erzählung. Der Leser aber wünscht, dass der verehrte Autor auch seine ferneren Erlebnisse bei gelegener Zeit weiter erzählen und auf diese Weise das hochinteressante Bild seiner Entwicklung zum Abschluss bringen möge. *pp.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

Paul Delaroche's Napoleon. Die diesem Hefte beigegebene Heliogravüre nach Paul Delaroche's Napoleon ist dem Werke von *Dr. Julius Vogel* über das Leipziger Museum entnommen, das wir unsern Lesern bereits am 5. November ankündigten und dessen Ausgabe nunmehr nahe bevorsteht. Das berühmte Bild bildet eine der Hauptzierden des Leipziger Museums nicht nur wegen der Seltenheit französischer Bilder auf deutschem Boden, sondern auch um seines innern Wertes willen. — Delaroche hat das Bild des nach Fontainebleau geeilten Napoleons, der über den Trümmern seines Werkes finster brütet, im Jahre 1845 gemalt,



Paul Delaroche.

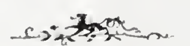
in demselben Jahre, in dem seine geliebte Frau gestorben war. Delaroche hat zu dem Porträt (vgl. Meyer, Gesch. d. frz. Malerei, S. 502) zum Teil seine eigenen Züge genommen; er besaß eine gewisse Ähnlichkeit mit dem großen Kaiser und dessen Schicksale interessirten ihn lebhaft. Wie jener im Jahre 1814 begrub der Maler 1845 seine Hoffnungen. Denn die Frau war, wie Julius Meyer sagt, für den stillen, zurückgezogenen Mann, der nur wenige Freunde, aber von den Angesehensten seiner Zeit, bei sich sah, die Seele des Hauses und des kleinen gewählten Kreises gewesen. Das kühle und verschlossene Wesen, das Delaroche stets vor der Welt und in der Gesellschaft hatte, nahm von da ab noch zu; von jeher mehr zu elegischen Stimmungen als zur Heiterkeit aufgelegt, ließ er sich nun zu einer Melancholie gehen, die ihn nicht mehr verließ. Einen Teil seiner Schmerzen hat der Maler in dem Bilde festgebannt, und so spricht es noch heute zu uns, den lyrischen Erzeugnissen eines großen Dichters vergleichbar.

Der Verein für Originalradirung in Berlin hat vor einiger Zeit das fünfte Heft seiner Kunstblätter herausgegeben, zu dessen Inhalt *J. Arndt*, *J. Ehrentraut*, *R. Eschke*, *M. Liebermann*, *Mannfeld*, *M. Seemann*, *L. Spangenberg*, *C. Sterry und H. Struck* beigetragen haben. Auf dem Titelblatte blickt uns ein etwas verwetterter Musikant in Hemdsärmeln an, der sich anschickt, nach genossener Mahlzeit ein Mußestündchen mit der Mandoline hinzubringen. Das Blatt, von *Julius Ehrentraut* ist mit Fleiß, Sorgfalt und Geschick ausgeführt. *W. Leo Arndt* giebt uns einen Netze strickenden Fischer, der stillvergnügt an die guten Fänge von Aalen zu denken scheint, die ihm seine Arbeit einbringen soll. *Richard Eschke* zeigt einen Nordweststurm auf offener See mit etwas schwer behandelten hochwogenden Wellen; *Max Liebermann* giebt einen Kinderspielplatz wieder, seine Arbeit ist für den Urheber sehr charakteristisch und wird allen denen Beifall abzwingen, die seine Art zu schätzen gewöhnt sind. In scharfem Gegensatze zu Liebermanns bei aller Gewandtheit recht nüchterner Darstellungsweise steht *B. Mannfelds* langsam gereifte, ganz anders geartete Kunst, die uns ein stimmungsvolles Winterbild des Doms zu Brandenburg entrollt. Diese beiden Blätter sind die wertvollsten des Heftes. *L. Spangenbergs* Landschaft aus dem südlichen Frankreich ist in der alten Manier gehalten, wie sie etwa W. v. Abbema pflegte, und ohne feineren malerischen Reiz; das Gleiche gilt von der Hebamme mit Amme und Kind, die *C. Sterry* beigesteuert hat. *H. Struck* verrät in dem Hafenprospekt von Lübeck viel Talent für die frei und malerisch behandelte Radirung. Nur die Bäume des Hintergrundes sind allzu skizzenhaft und ohne Gliederung. — Eine wohlgelungene Probe aus den Heften des Vereins für Originalradirung ist das diesem Hefte beigegebene Blatt „Vor der Probe" von *F. Skarbina*, das für den Meister, dessen künstlerisches Porträt zu Beginn des Heftes geschildert wird, ganz besonders bezeichnend ist. Diese Balletdamen sind ganz echt, echt die Darstellung der Kleidung, des Ganges, der höhnischen, von innerer Kälte zeugenden Gebärde.

H. A. L. *Fritz von Uhde* hat Ende Oktober eine Variation seines in der Münchener Neuen Pinakothek aufbewahrten Bildes: „Dort ist die Herberge", im sächsischen Kunstverein zur Ausstellung gebracht. Wenn er auf dem Münchener Bilde Maria am Vorabend vor der Geburt Christi in dem Augenblicke darstellt, wo ihr Joseph die Meldung bringt, dass er die ersehnte Herberge gefunden habe, so sehen wir sie auf dem erwähnten Gemälde müde und vor Frost erstarrt an einem hölzernen Geländer lehnen und den Schritten Josephs, der in das seitwärts liegende Dorf wandert, um Herberge zu suchen, mit ängstlichen Blicken folgen. Uhde hat wie in früheren, so auch in diesem Bilde die Situation in die Gegenwart und aus dem sonnigen Orient in die kalte Winternacht Deutschlands verlegt, um auf diese Weise uns die Bedeutung des Vorganges näher zu bringen und unser Mitleid mit der armen Dulderin zu erhöhen. Diese Absicht ist ihm ohne Zweifel gelungen. Die hilflose Lage des frierenden Weibes, das bei aller Armut und Dürftigkeit die Spuren früherer Schönheit an sich trägt, ergreift unser Herz so mächtig, dass wir die Frage, ob er wohl berechtigt sei, die heilige Geschichte ins Moderne zu übersetzen, beim Anschauen des Bildes nicht erst aufwerfen. Es braucht nicht hinzugesetzt zu werden, dass die Ausführung die Hand eines großen Künstlers verrät. Indessen wollen wir nicht verhehlen, dass das Bild nicht in jeder Hinsicht technisch befriedigen kann. So gut Uhde in der Landschaft den dem Vorgang entsprechenden elegischen Grundton getroffen hat, so vorzüglich sich bei ihm die Gestalt der Maria von dem Hintergrunde abhebt, so wenig glücklich ist er in der perspektivischen Durchführung gewesen. Wir haben auch hier denselben Eindruck wie von seiner „Flucht nach Ägypten" in der diesjährigen Münchener Jahresausstellung, dass er nicht mehr so sorgfältig arbeitet wie früher. Von seinem Leipziger Bilde: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" an bis zu seinem „Abendmahl" bewegte sich seine Kunst in aufsteigender Linie; seine diesjährigen Arbeiten in München und Dresden können sich aber nicht entfernt mit diesen Meisterwerken messen. Wir würden daher nicht raten, wie es von anderer Seite geschehen ist, das gegenwärtig in Dresden ausgestellte Bild für die Galerie anzukaufen. Wir haben weit bessere Leistungen von Uhde gesehen, z. B. seine Trommler im Jahre 1879, und hoffen auch in Zukunft wieder vollendetere Arbeiten von seiner Hand zu Gesicht zu bekommen.

An der Basilika von S. Paul vor den Mauern Roms wird rüstig an der Vollendung des Atriums gearbeitet, das sich an die Vorhalle der dem Tiber zugekehrten Hauptfront anlegt. Das alte, lange ruhen gebliebene, doch schon in der Ausführung begonnene Projekt des früheren Architekten der Kirchenrestauration, *Luigi Poletti* ist aufgegeben und die bereits aufgeführten Mauern sind niedergelegt worden; an Stelle der den weiten Hofraum an den drei freien Seiten umziehenden schlichten, einfachen Säulenreihe und der durch Portale und Fensteröffnungen durchbrochenen äußeren Abschlusswand tritt jetzt die ungleich reichere Anordnung einer auf niedrigen Stylobaten fußenden doppelten d. h. inneren und äußeren Säulenstellung, der an der Wand Pilaster entsprechen. Die Wand selbst hat außer den mit Doppelsäulen als reiches Durchgangsmotiv gestalteten Portalen keine weitere Kommunikation mit außen und letztere gehen seitlich auf die Hallen, nur der Hauptzugang, ist der Längsachse des Baues entsprechend, in der Mitte angeordnet und der Gedanke, hier noch eine Kapelle zu erbauen (wie ihn noch das Poletti'sche Modell zeigt) ist damit wohl endgültig aufgegeben. Die Säulen der Kolonnaden haben eine Höhe von 7 m (die der Vorhalle der Kirche 10 m) und sind von Bavener Granit, alles andere, die Stylobaten wie die Kapitäle korinthischer Ordnung (letztere werden in zwei Stücken versetzt) aus Travertin hergestellt; nur die Wand erhält innen eine Marmorverkleidung und wird gleich den inneren Säulen polirt. Glücklicherweise ist auch von der Idee Abstand genommen worden, die schon seit Jahren fertigen, wohl in ihrem Maßstab etwas verfehlten zwölf Apostelfiguren auf der Attika der Vorhalle aufzustellen, wo sie offenbar in einen sehr unangenehmen Konflikt mit den dahinter sichtbaren Mosaikbildern der vier großen Propheten getreten wären; sie werden nun auf den Ecken und über den Mitten des Säulenumganges ihren Platz finden. Die modernen Mosaikbilder der Front haben übrigens gar nichts mit dem alten untergegangenen Schmuck des 14. Jahrhunderts zu thun, der inmitten das Brustbild des Erlösers zeigte, von Engeln getragen und mit den Symbolen der Evangelisten zu den Seiten, wie zwischen den Fenstern die Bildnisse der Mutter Gottes, des Johannes und der Apostel Peter und Paul; sie sind schon in ihrer Behandlung als ganzer und von den Fensteröffnungen unangenehm durchlöcherter Teppich und mit dem breiten Fries darüber verfehlt und bedurften einer strenger geteilten Fassung. Aber die ganze Restauration weist eine Reihe von Mängeln auf und ersetzt niemals den alten 1823 durch Brand zu Grunde gegangenen Bau mit seinem offenen Dachstuhl. — Das neue Ausführungsprojekt der Atriumsanlage rührt von dem Architekten des Justizpalastes, Professor *Guglielmo Calderini* von Perugia her. Von Interesse ist immerhin noch das ältere, in den Magazinräumen des Baues aufbewahrte und schon erwähnte Poletti'sche Holzmodell der ganzen Kirche; es ist in 1:50 sehr sauber gearbeitet und sehr praktisch zum Auseinanderfahren hergerichtet, so dass man auch das Innere klar vor Augen bekommt; hier finden sich auch die Gerüstmodelle für die Aufstellung der Statuen auf der Attika des Atriums, die Modelle für die Kasettendecken u. a. m., Dinge, die namentlich Architekten interessiren dürften, und gegen Permess besichtigt werden können, der auch die Besichtigung der alten Niellothür des Staurakios (1070 in Konstantinopel gearbeitet), der hübschen, intarsirten Wandvertäfelung in der Sakristei ermöglicht. Die Pulverexplosion vom 23. April d. J. hat der Basilika sehr bedeutenden Schaden zugefügt, da sie mit den äußeren, auch fast sämtliche reich gemalten inneren Fenster zertrümmerte — ein Schaden, der in langen Jahren nicht reparirt werden wird.

F. O. SCHULZE.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Delaroche pinx. Heliogr. v. Dr. Albert u. Co

NAPOLEON ZU FONTAINEBLEAU AM 31. MÄRZ 1814.







Knaus pinx.

PASSEYRER RAUFER VOR IHREM SEELSORGER

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN



Hans von Marées. Selbstbildnis.

HANS VON MARÉES.

MIT ABBILDUNGEN.



IE diesjährige Kunstausstellung in München hatte einen eigenen Saal eingeräumt für Gemälde und Zeichnungen Hans von Marées'. Den meisten Besuchern wird der Name fremd und unbekannt geklungen haben und die Bilder selber waren eher geeignet, die Befremdung zu steigern, als sie aufzulösen. Eine ganz eigene Welt that sich vor den Blicken auf. Da standen unter offenem Himmel nackte, lebensgroße Figuren, ruhig, anspruchslos, von wahrhaft antiker Schönheit der Bewegung und außerordentlich eindrucksvoll durch die Kraft der plastischen Erscheinung; ein paar schlanke Stämmchen gaben die Andeutung eines Hains; dazwischen hindurch sah man auf die Landschaft, die in einfachsten Linien, ein mäßigbewegtes Hügelterrain, sich ausbreitete. Nichts Stofflich-Außerordentliches, aber das Ganze so, dass man etwas Ähnliches nie gesehen zu haben glaubte. Am ehesten hätte man gute pompejanische Wandbilder vergleichen mögen und doch war die Eigenart dieser gegenwärtigen Bilder wieder so stark, dass die Erinnerung alsbald zurückwich. Was auffallend dabei war: die lauterste Schönheit war gepaart mit lächerlicher Missbildung; die herrlichsten Bewegungen, aber die Glieder teilweise ganz verkümmert; tiefe, satte Farben im Grund, die alle Wirkung den leuchtenden Körpern zuleiteten, die Körper selbst aber in krankhafter Weise so überstrichen und wieder überstrichen, dass ganze Kissen von Farbe auf den einzelnen Teilen lagerten und die Aufmerksamkeit in widriger Weise auf sich zogen. Verweilte man länger, so konnte man freilich die Beobachtung machen, dass diese Störungen mehr und mehr verschwanden vor der eigentümlichen Wirkung, die die Figuren zu entfalten begannen; es wohnte den Bildern eine Kraft inne, die Seele zu berühren, die so groß war, dass man die Fehler vergaß. Es ist gesagt worden, es sei dann, als höre man eine schöne, stille Musik und wer einen solchen Augenblick erlebt, dem kam wohl die Ahnung, dass hier ein Höchstes in der Kunst erstrebt worden war und sich die Mühe sicher lohne, den Absichten dieses seltenen Künstlers nachzugehen. Es soll im folgenden der Versuch gemacht werden, wenn nicht eine erschöpfende Charakteristik, so doch eine Andeu-

tung der Punkte zu geben, von denen aus am leichtesten ein Zugang zu seiner Kunst gewonnen werden kann. Dabei ist vorauszuschicken, dass Vorzügliches über Marées bereits geschrieben ist. Ein Schüler, Karl v. Pidoll in Paris (jetzt in Frankfurt a/M.), hat in einem kleinen Büchlein, das unter dem Titel: „Aus der Werkstatt eines Künstlers“ (1890) erschien, das Wesentliche von Marées' künstlerischer Lehrmeinung in systematischer Weise zusammengefasst, und kurz vorher hatte Dr. Konrad Fiedler in München eine Abhandlung über den Künstler drucken lassen (1889), wie sie nur der geben konnte, der in langen Jahren freundschaftlichen Verkehrs den ganzen Menschen verstehen gelernt hatte. Herr Dr. Fiedler hat die meisten Maréesbilder in seinem Besitz vereinigt. Er hat es auch auf sich genommen, eine Publikation von Gemälden und Handzeichnungen in 50 großen Lichtdrucktafeln zu besorgen und allen größeren Bibliotheken und Kunstinstituten Deutschlands zukommen zu lassen, wodurch denn für das Andenken des Toten besser gesorgt ist, als durch ein Steinbild.[1])

Wer war nun Marées? Warum ist er so unbekannt geblieben? Der Künstler, 1837 in Elberfeld geboren, lebte seit seinem siebenundzwanzigsten Jahre nicht mehr in Deutschland, sondern ununterbrochen in Rom. Ausstellungen hat er nie beschickt. Es kam überhaupt bei seinen Lebzeiten kaum ein Werk aus dem Atelier heraus. *In* das Atelier, wo die Erzeugnisse einer unermüdlichen Thätigkeit dicht gedrängt zusammenstanden, hatten nur wenige Personen Zutritt, und die einzige öffentliche Arbeit, die Fresken im Bibliothekssaal der Zoologischen Station in Neapel, war selbstverständlich auch nicht geeignet, den Namen Marées in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Als daher im Sommer 1887 Marées, fünfzigjährig, starb, begrub man einen der Welt fast Unbekannten. Er selbst hatte ein solches Ende nicht erwartet. Er gehörte ganz und gar nicht zu denen, die in die Einsamkeit sich zurückziehen und nur sich selbst genugthun wollen. Er hatte die Absicht, zu wirken, nicht nur die Freunde zu befriedigen, sondern die Stumpfen und Gleichgültigen an allen Orten aufzurütteln. Wenn er nicht öffentlich ausstellte, so war das allein begründet in seiner Überzeugung, dass er sich nicht oder doch noch nicht so zeigen könne, wie seine künstlerischen Absichten es verlangten. Daneben aber war es ihm Bedürfnis, einzelnen seine Meinungen mitzuteilen, ihnen etwas zu sein, indem er sie an seiner Entwickelung teil nehmen ließ. So hat er auf jüngere Künstler, Bildhauer und Maler, in bedeutsamer Weise eingewirkt.

Was Marées gewesen ist, hat er in langer Arbeit selbst aus sich gemacht. Beim Beginn seiner Studien hatte er sich zuerst nach Berlin gewandt, dann kam er für acht Jahre nach München, 1864 erfolgte die Übersiedelung nach Rom. Diese Reise ist das wichtigste äußere Ereignis in seinem Leben. Seine ganze Kunst ist bedingt von dem italienischen Boden. Hier erst begann der „Läuterungsprozess“, der ihn zu der einfachen, natürlichen Gesinnung zurückgelangen ließ, welche er für das wesentlichste Besitztum eines Künstlers hielt. Er selbst würde nur etwa die letzten zehn Jahre seines Lebens als Jahre annähernder Reife aufgefasst haben. Bilder dieser Periode bilden die Hauptmasse in der Münchener Ausstellung wie in der Fiedlerschen Lichtdruckmappe (zu den früheren gehört hier einzig das Porträt des Bildhauers Adolf Hildebrand sowie das Doppelbildnis, den Maler selbst mit Franz von Lenbach darstellend); nach Maßgabe dieser Werke soll auch unsere Beurteilung Marées' unternommen werden.

Marées' Bilder bieten kein gegenständliches Interesse. Er empfand es als eine sonderbare Zumutung, dass der Künstler durch den Stoff seiner Darstellung die Teilnahme des Beschauers zu gewinnen suchen müsse. Wohl hatte er früher auch einmal „Schills Tod“ zu malen unternommen; später stand er von derartigen Versuchen völlig ab. Wie die Dinge heutzutage stehen, erkannte er eine große Gefahr darin für den Künstler wie für den Beschauer. Wo die Aufmerksamkeit durch den Gegenstand in Anspruch genommen wird, da gewöhnt man sich, als Wesen und Inhalt des Bildes etwas zu nehmen, was an sich ganz außerhalb der Kunst liegt. Die Nebensache wird zur Hauptsache und der Unterschied zwischen bloßer Illustration und einem Kunstwerk schwindet. Für diejenigen Ausstellungsbesucher, die nach Maßgabe der interessanten Unterschriften für Bilder sich zu erwärmen pflegen, ist bei Marées schlecht gesorgt und selbst da, wo die Bezeichnung einmal eine „Geschichte“ zu versprechen scheint, wie beim „Raub der Helena“, erwartet den Neugierigen eine Enttäuschung. Marées vermeidet es absichtlich, stärkere geistige Beziehungen zwischen seinen Figuren zu schaffen: es ist nichts anderes als eine sitzende Frau und vor ihr

1) Weder Pidolls Broschüre noch Fiedlers Publikationen sind dem Buchhandel übergeben worden.

ein Mann mit seinem Ross, was er mit „Raub der Helena“ benennt. Er scheint der Ansicht gewesen zu sein, dass bei Darstellung nackter Figuren Gemütsbewegungen nicht zum Ausdruck gebracht werden sollten. Seine Menschen haben fast alle nur ein physisches Dasein. Das künstlerische Interesse befriedigt sich vollkommen bei den Motiven des einfachen ruhigen Stehens oder Sitzens oder irgend einer mäßigen Bewegung. Mehrfach wiederholt sich das Motiv des Orangenlesens: ein Jüngling greift nach der Frucht empor, ein Greis bückt sich nach einer herabgefallenen, ein Kind sucht die fortrollende aufzuhalten. Hie und da wird auch das Ross, „der homerische Begleiter des Mannes“, in den Kreis der Darstellung aufgenommen: der nackte Ephebe reitet sein Pferd in der Schule, der gewappnete Feldherr kommt auf prächtigem Kriegsross einhergaloppirt, mit langem Speer bezwingt ein dritter den kriechenden Drachen. In diesem Fall führt dann das Bild den Namen: Sankt Georg. Sonst könnten so ziemlich alle den gleichen Titel haben: Goldenes Zeitalter oder etwas Ähnliches. In späteren Jahren, als Marées ganz seine eigene Welt gefunden hatte und jede bestimmte Beziehung zum antik-mythologischen oder mittelalterlich-legendarischen Gestaltenkreis ablehnte, bezeichnete er seine Schöpfungen gern als „Hesperidenbilder“. Die drei im lichten Hain nebeneinander stehenden nackten Mädchen heißen bei ihm Hesperiden.

In Bildern der Art glaubte Marées geleistet zu haben, was er an erster Stelle als Aufgabe des Künstlers fasste: die Freude und den Genuss am Bestehenden den Mitlebenden zu erleichtern. Dem Künstler soll von Kindheit auf alles in die Augen Fallende „in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches“ sich darstellen. Die alles übertreffende Freude an den vollkommenen Gestaltungen der Natur macht sein eigentliches Wesen aus. Er öffnet den Menschen die Augen, damit sie die Schönheit rings herum sehen lernen und ein jeder gewinnt nach seiner Individualität der Natur neue Werte ab.

Ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt und dem Wohllaut ihrer natürlichen Bewegungen, verzichtete Marées auf die Darstellung dessen, was das Interesse des Tages verlangte. Ausgangspunkt für alle künstlerische Produktion ist ihm die Freude gewesen am Bildnerisch-Schönen. Dabei leitete ihn sein Sinn durchaus auf das Normale und Allgemeine. Sowohl in der Bildung seiner Figuren wie in ihrer Bewegung vermied er das Besondere, den Ausnahmefall. Es hat das bei ihm einen tieferen Zusammenhang. Marées hat von früh an sich frei zu machen gesucht von der Einzelbeobachtung, von dem einmaligen Erlebnis. Er nahm wohl alles auf, was seine Augen erreichen konnten und seine Freunde staunten oft, wie das lebhafteste Gespräch ihn von der fortgesetzten scharfen Beobachtung nicht abhielt, aber diese Eindrücke wurden nie unmittelbar künstlerisch verwertet, sondern blieben bei der Masse der inneren Vorstellungen, wo sie zu typischen Gestaltungen reifen sollten.

Es ist ein plastischer Geist, der in Marées' Bildern waltet. Sein Absehen ist immer auf die feste Form gerichtet. Lichteffekte findet man nie bei ihm. Licht und Schatten dient nur dazu, die Lage des Körpers und den Zusammenhang der Teile klarzumachen, nicht aber, um durch ein unabhängiges Spiel einen Reiz für sich auszuüben. Alles Vorübergehende, Zufällige, Unfassbare war ihm widerwärtig. (So verachtete er z. B. das Verfahren der alten und neuen Maler, die durch das Korn und den Faden der Leinwand eine — mehr zufällige — Wirkung im malerischen Sinne hervorbringen.) Die Vorbereitungen zu den Bildern waren nie malerischer, sondern rein zeichnerischer Art. Marées war ein eminenter Zeichner und verfügte in seinen letzten Jahren über eine erstaunliche Formenkenntnis. Die organische Form in aller Deutlichkeit zur Darstellung zu bringen, war ihm Gewissenssache.

Man hat etwas Archaisches in seinen Bildern gefunden: es kommt vor, dass Figuren am Boden sitzen, die Beine parallel zum Rahmen, Oberkörper und Unterkörper genau im rechten Winkel zu einander. Und doch soll das keine Nachahmung altertümlichen Stils sein; was er erstrebt, ist bloß die möglichst einfache Erscheinung zu Gunsten der Klarheit und einer nachdrücklichen Wirkung der Hauptlinien. Die entscheidenden Formen und Richtungen sollen auf den ersten Blick leicht und sicher gefasst werden können. Starke Wendungen und Verkürzungen sind vermieden. Marées zeichnete ein Pferd mit Vorliebe in ganzer Seitenansicht, weil dies die deutlichste Vorstellung gebe. Dabei wies er wohl auch auf das Beispiel der Kinder, die bei ihren Versuchen, die Dinge der Welt nachzubilden, genau so verführen. „Und Kinder sollten wir in unserer Anschauung alle wieder werden“. So kommen denn auch nur selten bedeutende Überschneidungen vor. Auf alle Reizmittel einer malerischen Anordnung ist mit vollstem Bewusstsein verzichtet. Die Pläne folgen sich in parallelen Lagen. Der

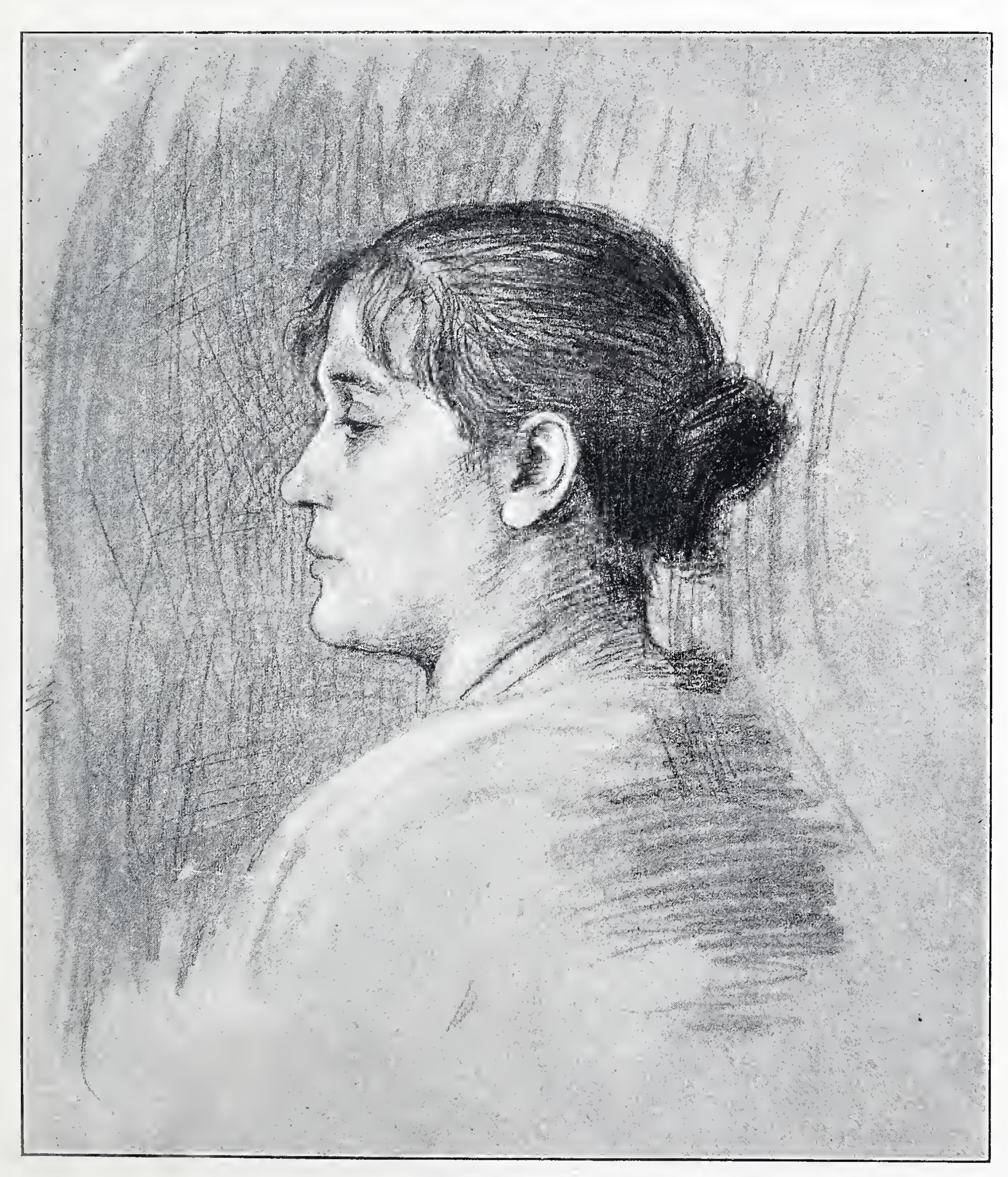
Hintergrund soll die Phantasie nie ins Unergründliche abziehen; er wird in den einfachsten Formen gehalten ein paar Baumstämmchen, ein Wasserlauf, die Linienzüge eines Hügelbodens sind gewöhnlich alles. Und doch ist er immer von großem Reiz und im Bilde unentbehrlich. Marées pflegte zu sagen,



Werbung. Unvollendetes Gemälde von HANS VON MARÉES.

nichts sei schwerer als ein guter Hintergrund. Die Landschaft spielt nur eine begleitende Rolle, aber gerade in der Art, wie diese begleitenden Linien geführt und zu den Hauptlinien der Körper gestimmt sind, entwickelt der Künstler eine ganz einzige Feinheit. Daneben ist im Hintergrund noch eine zweite Absicht verfolgt: er soll die Raumillusion vervollständigen helfen. Dass eine kräftige Raumillusion zu stande komme, war eine Grundforderung, die Marées an seine Bilder stellte. Mit andauernder Sorgfalt studirte er die Mittel, die geeignet sind, in diesem Sinne auf die Phantasie zu wirken. Seine Figuren sind nicht nur schöne Silhouetten auf einer Fläche, es sind Körper im Raum, die Komposition beschränkt sich nicht auf ein Abwägen von Linien gegen einander, sondern verlangt harmonische Massenverteilung und ein rhythmisches Spiel der Bewegungsrichtungen nach drei Dimensionen. Hier leistet Marées sein Höschstes und hier liegt der Grund, warum seine Bilder trotz der einfachen Linien, trotz

der mäßigen Aktion, trotz dem Mangel jener zitternden, wogenden, springenden Bewegung, die man als Reichtum im malerischen Sinn zu bezeichnen pflegt, einen festlich-vollen Eindruck machen. Er ist sparsam in den Mitteln, aber alles wirkt bei ihm mit höchster Kraft; nicht weil es sich vordrängt, sondern weil es am richtigen Platz sitzt. In der guten Komposition vollzieht sich das Wunder, dass plötzlich alles Beziehung zu einander gewinnt, alles zusammenschießt, die zerstreuten Teile zu einem Ganzen sich fügen, in dem einheitliches, gleichmäßiges Leben pulsirt. Ohne dieses Zusammenschießen, ohne das unsichtbare Spiel der Beziehungen, die von Teil zu Teil gehen, wirkt die bunteste Versammlung im Bilde leer und arm. Marées war hier unermüdlich im Umwerfen und Neugestalten, bis er sich der abgeklärten Form versichert hatte. Einzelne Bilder, wie z. B. die Hesperiden, suchen dafür in dieser Beziehung weit und breit ihresgleichen. Der Eindruck, den man vor modernen Gemälden so oft hat, dass alles ebenso gut auch anders sein könne, fehlt hier. Die Komposition atmet Notwendigkeit.



Porträt. Zeichnung von Hans von Marées.

Marées hatte eine hohe Vorstellung von seiner Kunst. Er glaubte eigentlich in der Wandmalerei allein sich vollkommen und würdig offenbaren zu



Huldigung. Skizze von HANS VON MARÉES.

können. Schon die Garantie der Dauer war ihm bei der festen Mauerfläche erwünscht. Dann aber konnte er hier auch am ehesten seine auf das Allgemeine und Bleibende gerichtete Kunst vor allen Einsprüchen gesichert glauben. Der Ernst des monumentalen Stils war ihm Bedürfnis. Die Erscheinungen zu typischer Gestalt zu läutern, die Ordnung der Körper im Raum bis zum Eindruck der Notwendigkeit zu klären, schien ihm das erste Ziel

der künstlerischen Arbeit. Und wenn er auf Wandmalerei als wünschenswerteste Aufgabe hindrängte, so war dabei mitbestimmend das Verlangen, sein Bild auch in einen unveränderlichen und gesetzlichen Zusammenhang aufgenommen zu wissen. Bilder können nicht beliebig da oder dort aufgestellt werden; sie verlangen eine Umgebung, die mit ihnen harmonirt oder vielmehr, der vorhandene Raum giebt erst das Gesetz für die malerische Komposition.

Die Gelegenheit, eine wirkliche Wandmalerei auszuführen, ist Marées im Jahre 1873 geworden, als er in der zoologischen Station zu Neapel einen Saal mit Fresken ausschmücken sollte. Die Arbeit wurde damals rasch und glücklich erledigt, doch bedauerte Marées später, dass er den Auftrag nicht in reiferen Jahren bekommen habe. Als er sich der Aufgabe ganz gewachsen glaubte, kam eine ähnliche Gelegenheit — trotz allem Hoffen und Harren — nicht mehr. Einen Ersatz suchte der Künstler mehrmals in Kompositionen, die zusammengestellt und mit einigen architektonischen Gliedern verbunden werden sollten. Die „Werbung“ wie die „Hesperiden“ sind so das Mittelstück eines Ganzen, das durch zwei Seitentafeln und einen Sockel vervollständigt wäre. Das Schlussblatt der Fiedlerschen Mappe bietet eine anschauliche Vorstellung davon und ich muss darauf um so mehr verweisen, als die Seitenbilder erst das Mittelbild ins richtige Licht setzen: die vielen Vertikalen erhalten dort — in sitzenden und gebückten Gestalten — ihr Gleichgewicht und ihre Ausgleichung.

Marées' Bilder waren immer völlig fertiggestellt, bevor er an die malerische Ausführung auf der Bildtafel ging; hier aber konnte er zu einem befriedigenden Abschluss niemals gelangen. Er stellte Forderungen, denen er mit seinen Mitteln nicht gerecht zu werden vermochte. Mit einer fast leidenschaftlichen Empfindung für die plastische Erscheinung begabt, verlangte er auch vom Bilde eine Wirkung, die bis zur völligen Illusion gehen sollte. Anstatt bei einem gewissen Punkte innezuhalten, überarbeitete er nun das Bild immer von neuem, solange, bis es verdorben war. Er hatte sich ein eigenes Malverfahren, in Tempera, angeeignet; Olfirnisfarbe hasste er und gab ihr schuld an aller Unklarheit in der Malerei. Und doch glaubte er wieder ihrer Beihilfe sich nicht entschlagen zu können, wenn er seinen Figuren die Kraft der Erscheinung verleihen wollte, die ihm vorschwebte. Ratschlägen war er taub und so mussten seine Freunde das traurige Schauspiel mit ansehen, wie die herrlichsten Schöpfungen, eine nach der anderen, rettungslos dem Verderben anheimfielen.

Wer etwa dem Künstler einen Vorwurf machte, dass seine Bilder nie zum Abschluss kämen, dem antwortete er mit dem Paradoxon, die „fertigen“ Bilder der anderen Maler seien überhaupt noch nicht angefangen. Was er damit meinte, ist nicht schwer einzusehen.

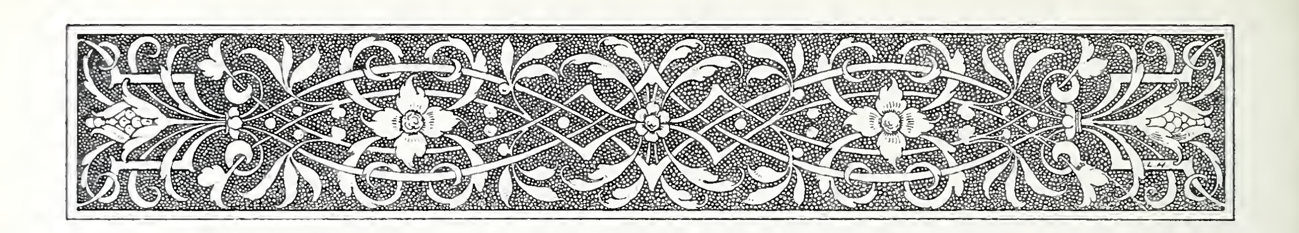
Marées fing in der Kunst immer an mit den elementaren Verhältnissen. Sich abzugeben mit dem Ausdruck einer Gemütsstimmung, mit der geistigen Formung eines historischen Vorgangs u. dergl. hielt er für verlorene Mühe, so lange man mit den allgemeinsten bildnerischen Grundlagen noch nicht ins reine gekommen sei. Hier gerade setzte er mit seiner Arbeit an und hier vermisste er bei anderen den nötigen Ernst. Ihm schien der Bau der Bilder das erste zu sein. Er rechnete mit Massen und Bewegungsrichtungen; mit Verhältnissen von Raum und Füllung u. s. w. und diese primären Momente wirken bei Marées so stark, dass selbst da, wo die Körper völlig verzerrt sind, das Bild noch einen bedeutenden Eindruck macht; wo aber das ganze Schönheitsgefühl des Künstlers überhaupt zum Ausdruck kommt, da erwartet den Beschauer ein Genuss seltener Art. Ein wunderbares Wohlgefühl scheint den Bildern zu entströmen, das sich dem Menschen in allen Fasern mitteilt und ihn eine Art von Erlösung empfinden lässt. Marées steht hier auf einer Stufe mit den Großen der Kunst und zwar in völliger Selbständigkeit.

Es ist ein trauriges Schicksal für ihn gewesen, dass er nicht nach allen Seiten seiner Vorstellungswelt Ausdruck geben konnte, dass zwischen Wollen und Können eine Kluft immer bestehen blieb. Er litt schwer unter diesem Verhängnis. Zeiten jubelnden Selbstgefühls wechselten mit tiefster Niedergeschlagenheit, um schließlich einer Art von Resignation Platz zu machen. Ein gewisser Zusammenhang mit dem Besten, meinte er aber, und eine wenigstens große Gesinnung werde dem Verständigen aus seinen Arbeiten doch entgegentreten [1].

HEINRICH WÖLFFLIN.

---

1) Unterdessen hat Herr Dr. Fiedler mit seiner Marées-Galerie dem bairischen Staate ein großartiges Geschenk gemacht. Dem Vernehmen nach sollen die Bilder in Schleißheim aufgestellt werden. Die Redaktion.

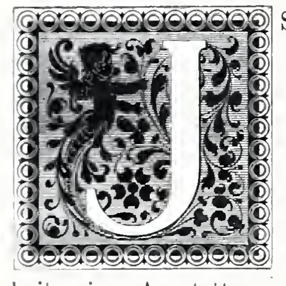


DER DOM ZU FÜNFKIRCHEN UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG.

VON *G. SCHAEFER.*

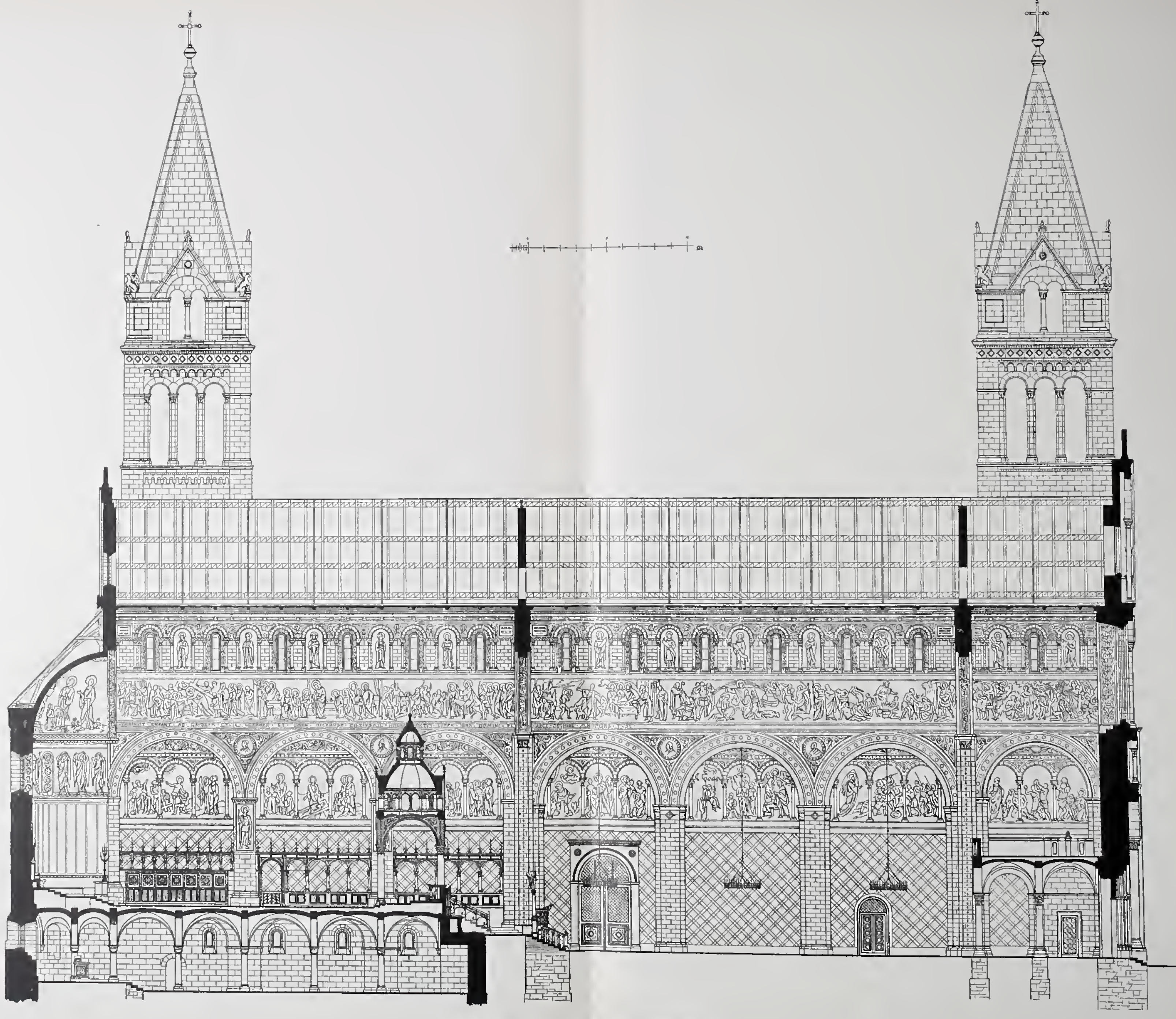
MIT ABBILDUNGEN.

II.



ST ruhige Größe das Merkmal des Außenbaues des Domes, so besitzt der Innenbau bei aller Einfachheit der Konstruktion das Gepräge höchster Kunstherrlichkeit durch eine überraschende Mannigfaltigkeit und Schönheit seiner Ausstattung. Als ich, das Herz voll Ahnung, zum ersten Mal das hehre Gotteshaus betrat, war mein Staunen so groß, dass mir unwillkürlich die Worte entfuhren: „Das ist die Palatina von Ungarn!" Aber auch jetzt wüsste ich den Eindruck dieses wunderherrlichen Inneren nicht besser zu kennzeichnen. — Tritt der Besucher durch das Westportal ein, so gelangt er zunächst in eine nach allen Seiten sich öffnende, weil nur die Breite des Mittelschiffes einnehmende freie Vorhalle, welche von sechs Kreuzgewölben überspannt ist und die Orgelempore trägt. Als mittlere Stützen der Halle dienen vier Prachtsäulen aus lichtrotem Salzburger sogen. Urbano-Marmor; ihre korinthisirenden Kapitäle sind golden; die Basamente folgen attischer Norm mit Hinzufügung romanischer Eckknaggen. Die seitlichen Stützen bestehen aus kantigen Pfeilern, welche teils an der Westwand ihren Halt finden, teils östlich an die mächtigen Vorderpfeiler des Langhauses sich anlehnen. — An der Südseite der Vorhalle ist zwischen dem Westwandpfeiler und dem freistehenden Kreuzpfeiler eine zur Orgelempore führende steinerne Wendelstiege eingefügt, deren luftiger Aufbau mit zierlichen Säulenstellungen aus lichtgrauem Salzburger Untersbergmarmor von trefflicher Wirkung ist und reizende Durchsichten in die Schiffräume gewährt. Den Abschluss nach oben bildet eine reichgegliederte der ganzen Empore entlang laufende Folge von lichtroten Marmorsäulchen mit gemeinsamem Decksims. In ähnlicher Weise ist das Brüstungsgeländer durchgebildet. Neben der quellenden Reliefornamentation in fein geschwungenen Vegetativgebilden mit strahlender Vergoldung ist auch der Figurenplastik durch psallirende Engel in den Spandrillen der Arkaden Raum gegeben.

Hindurchgeschritten erblickt der Beschauer hoch über sich einen aus den Halbsäulen des ersten Pfeilerpaares im Kirchenschiff aufsteigenden großen Gurtbogen, welcher Vorhalle samt Orgelempore vom Hauptraum scheidet. Dann bezeichnen drei weitgespannte Arkadenpaare die dreischiffige Einteilung, worauf ein zweiter großer Gurtbogen folgt, welchem die Bedeutung als Triumphbogen zukommt, da er den Zugang in die höher gelegene, über der Unterkirche ansteigende Ostpartie vermittelt. Den beiden großen Gurtbögen entsprechen in den Seitenschiffen ähnlich gestaltete kleinere Bögen, eine Anordnung, welche abgesehen von ihrem struktiven Zweck der Absteifung der Langmauern den gesamten Innenbau in drei Abteilungen gliedert: Vorhalle mit Orgelempore, Kirchenschiff mit Laienaltar und Hochchor mit Hauptaltar im Sanktuarium und dahinter liegendem Presbyterium. — Die Arkadenpfeiler des Kirchenschiffes zeigen quadratische Grundgestaltung und attisirende Basamente; in der Längsrichtung sind sie mit Halbsäulen versehen, aus denen die Archivolten hervorwachsen. Über Pfeilern und Arkaden steigen die auf jeder Seite des Langhauses von je sechs Rundbogenfenstern mit polychromen Butzenscheiben durchbrochenen Hochwände bis zur Flachdecke hinan. — Mögen die Abmessungen der drei Schiffe noch so beträchtlich sein (Höhe des Mittelschiffes bis zum Rahmenwerk der Decke 21 m 20 cm, Höhe der Arkaden 12 m 80 cm, Höhe der Seitenschiffe 13 m 55 cm; Länge von der Westwand bis zum Hochchor 35 m 20 cm, mit Hinzurechnung von 8 m Vorhallen-



Der Dom zu Fünfkirchen. Längsschnitt.



länge bis zum Gurtbogenmittel; Gesamtbreite des Komplexes der drei Schiffe 22 m 30 cm, einschließlich der 11 m betragenden Breite des Mittelschiffes) so kann doch kein Zweifel darüber obwalten, dass die Hochwände eine bedeutsame Mannigfaltigkeit *architektonischer* Gliederung nicht besitzen.

Dennoch wird jeder Tadel verstummen bei der Erwägung, dass eine auf machtvolle künstlerische Wirkungen ausgehende Eigenart des romanischen Baustils darin besteht, die zwischen Arkatur und Lichtgaden sich ausdehnenden glatten Wandflächen der malerischen Schwesterkunst zu überlassen, um vornehmlich an diesen Stellen und umrahmt von sprudelnder Ornamentation ihre Schöpferkraft in großartigen *Bildercyklen* zu bewähren. Und das ist im Fünfkirchener Dom im reichsten Maße der Fall durch die phantasievolle Pracht und strahlende Augenweide der dekorativen und figürlichen Ausstattung, womit die Wandflächen verschwenderisch und doch in wohlthuendstem Rhythmus bedeckt sind. Schon die Fugen der Pfeilerwerkstücke erglänzen feierlich wirkend in Gold; weiter nach oben schießen senkrechte Streifen bis zur Decke hinan und von Feld zu Feld laufende wagerechte Simse sind in die Flächen eingezeichnet und von symbolischen Gebilden belebt, die ihre Richtung versinnlichen. Volle Farbentöne wechseln darin mit gemischten Tönen in vielstimmigen Akkorden und mit so glücklicher Wirkung, dass die polychromen Gebilde in der Nähe betrachtet einzeln vom Grunde sich abheben, dagegen in größerer Entfernung gesehen zu einem reizenden Ganzen sich verschmelzen. Die großen Felder aber sind organische Glieder einer ganzen Kette von weihevollen, der heiligen Schrift und der Apostelgeschichte entnommenen Vorgängen, die als ausgedehnte Bilderfriese auf goldgemusterten Hintergründen und mit erklärenden Schriftbändern versehen den Gesamtraum der drei Schiffe durchziehen und in der Weise sich verteilen, dass im Mittelschiff der alte Bund als Verheißung, im Chor der neue Bund als Erfüllung der göttlichen Offenbarungen, ferner in den Seitenschiffen Vorgänge aus dem Leben und Wirken der Apostel Petrus und Paulus in langen Reihen zur Darstellung gebracht sind. Darüber schauen von den Fensterpfeilern des Hauptschiffes die würdigen Gestalten der großen und kleinen Propheten und an den entsprechenden Stellen im Hochchor die ernsten Figuren der Kirchenväter auf die gläubige Gemeinde hernieder. Auf den Feldern der Arkadenzwickel erscheint in Medaillonumrahmungen eine Folge von Brustbildern derjenigen Päpste, welche sich im Laufe der Jahrhunderte um das Bistum Fünfkirchen besonders verdient machten. — Die Grundgedanken dieser Gemäldereihen haben den hochwürdigsten Herrn Bischof Ferdinand Dulánszky Excellenz zum Urheber; bei der systematischen Bearbeitung war der bischöfliche Sekretär, Hr. P. J. Poszgay in anerkennenswerter Weise mitbeteiligt.

Komposition und Ausführung dieser in Kalkfarben al secco, mithin auf trockenem Grund gemalten Wandbilder waren, was die Darstellungen biblischen Inhalts und einzelner Heiligenfiguren im Hochschiff und Hochchor betrifft, den bewährten Meisterhänden des Professors Karl Andreä (geb. 1823 zu Mülheim bei Köln), früher in Dresden, jetzt in Sinzig am Rhein wohnhaft, anvertraut, während der Historienmaler Moritz von Beckerath (geb. 1838 in Krefeld), ehemals zu Düsseldorf, gegenwärtig zu München ansäßig, den Apostelcyklus mit Meisterhand geschaffen, nachdem er zuvor neben Andreä kompositionell wie malerisch auch an der Hochschiffserie selbstthätig wirksam war. Schon die Namen der beiden Künstler bürgen dafür, dass ihre Werke mit einer gewissen altertümelnden Richtung landläufiger Kirchenmalerei und deren Mängeln und Gebrechen nichts gemein haben können. Wir begegnen vielmehr dem erfreuenden Schauspiel, dass Karl Andreä die in seinen Wanderjahren empfangenen Impulse des großen Cornelius im eignen Geiste und mit eigener Kraft wohl zu verwerten wusste, und dass Moriz von Beckerath nicht umsonst bei Schwind in die Lehre gegangen ist und ebenfalls durch eigene Begabung und eigenes Studium sich weitergebildet hat. In der langen Reihe gruppenreicher Schöpfungen der beiden Meister bewährt sich eine erstaunliche Erfindungskraft und Energie des Ausdruckes. Die heiligen Personen sind erfüllt bald von Hoheit und Würde, bald von Anmut und Holdseligkeit, und nirgends fehlt es an treffender Charakteristik vereint mit Reinheit der Zeichnung und Schönheit der Farbengebung. Kompositionen wie beispielsweise die Erschaffung des ersten Menschenpaares und das heilige Abendmahl nebst manchen Apostelscenen, obwohl hundertfältig durch die Kunst früherer Zeiten veranschaulicht, überraschen durch dramatisches Leben und Originalität der Auffassung zugleich; sie zeigen aber auch, dass die moderne religiöse Malerei in erlaubtem Selbstgefühl es ablehnen darf, Sklavin schemenhaft archaistischer Nachahmung zu sein, dass sie vielmehr Anspruch darauf hat, als Freigeborene mitzuthun, wo immer es gilt, das Wort des biblischen Sängers zu verherrlichen: „Herr, ich liebe Deines Hauses Zier.“ — Von Architekt Gustav Bamberger in

Wien (geb. zu Würzburg), am Polytechnikum und in der Schmidtschule der Wiener Kunstakademie gebildet, stammen die Entwürfe des trefflichen ornamentalen Schmuckes der drei Domschiffe, welcher unter seiner Leitung von den Dekorationsmalern Jobst zu Wien ausgeführt ist.

Einen würdigen Abschluss nach oben findet die Kunstherrlichkeit des Hochschiffes durch die getäfelte Flachdecke, deren Gliederung in manchem Betracht an die berühmteste aller vorgotischen Sakraleindeckungen gemahnt: an die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim. Reich vergoldetes, kraftvoll aus Eichenholz geschnitztes Rahmenwerk umgiebt eine dreifache Reihe von Feldern, von denen die mittleren rhombisch gestaltet sind und malerische Darstellungen der zwölf Apostel enthalten, während die seitlichen Felder rechteckige Form haben und Bilder von ungarischen Heiligen aufweisen. An den Stabwerkkreuzungen haften vergoldete plastische Rosetten auf dunkelrotem Grunde, und schmuckvolle Simszüge mit Zahnschnitten auf zierlichen Konsolen sind dazu bestimmt, die Last der Holzdecke nach allen Seiten hin aufzufangen. Technisch beachtenswert dürfte noch sein, dass die Decke mit der eisernen Dachkonstruktion des Hochschiffes verbunden und zwischen Eisentraversen massiv gewölbt ist, sowie dass die von dem Rahmenwerk umschlossenen Bildflächen ihren Halt an Drahtnetzen mit angeworfenem Putzgrund finden. Die Flachdecken der Seitenschiffe sind einfacher gehalten, insofern sie auf figürliche Darstellungen verzichten; sie wirken gleichwohl charaktervoll durch die gemalte und vergoldete Ornamentirung ihres kräftigen wohlstilisirten Getäfels.

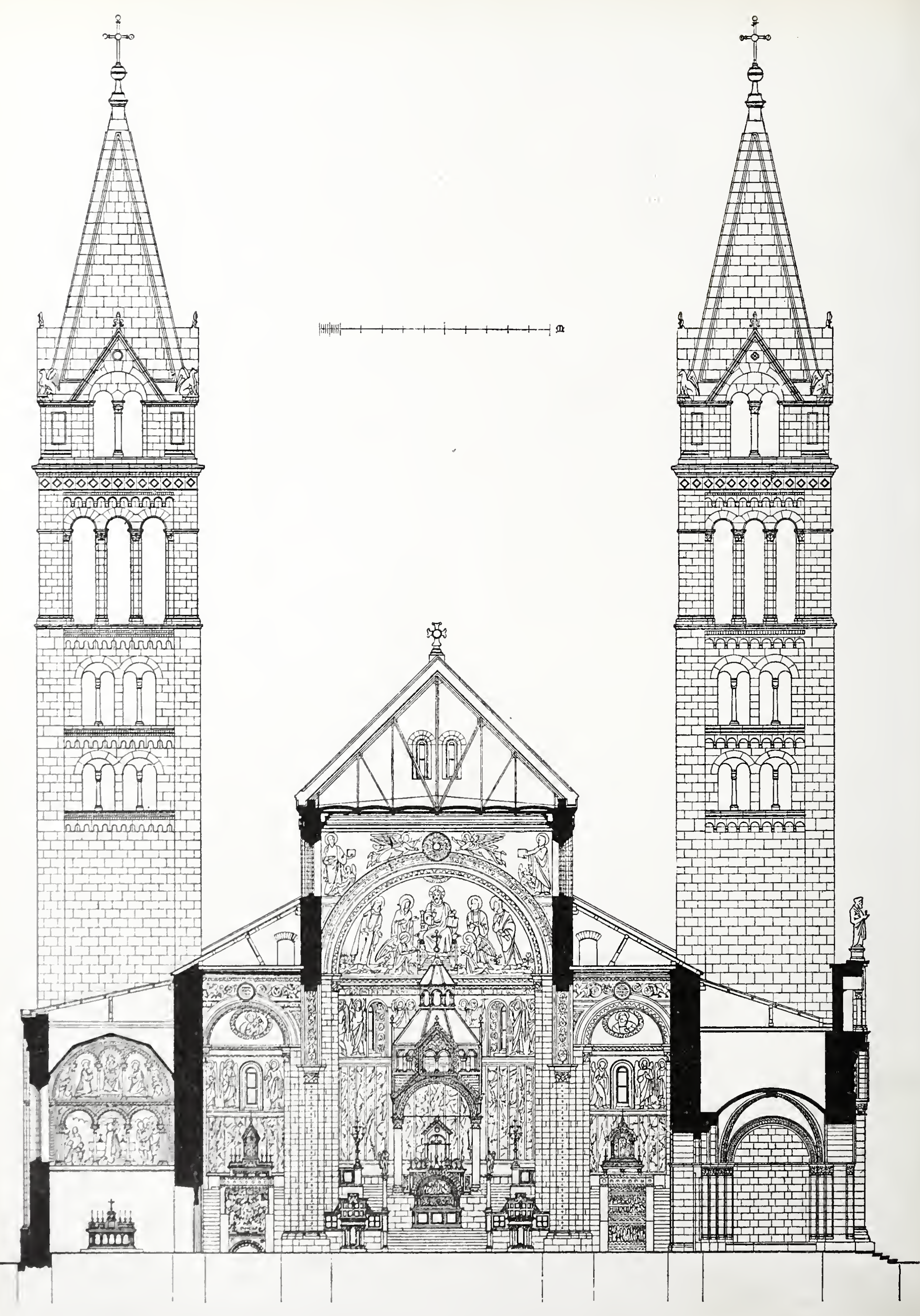
Aus den Nebenschiffen führen Rundbogeneingänge in je zwei auf der Nord- und Südfront gelegene geräumige Kapellen; ihre Thürflügel sind aus Eichenholz geschnitzt und mit zierlichen in den Formmotiven auf Vorder- und Rückseite wechselnden Flachornamenten bedeckt. Die dem Westportal zunächst gelegene südliche Corpus Christikapelle erhält ihr Licht durch vier Rundfenster mit ähnlichen farbigen Butzenscheiben wie im Lichtgaden des Hochschiffes. Hier ist die flache Eindeckung zu Gunsten einer erhöht gegliederten Decke verlassen, deren Querschnitt aus drei Seiten des Achtecks sich zusammensetzt. Drei auf kräftigen Konsolen fußende Gurtbögen teilen die Decke in Kompartimente ab, an welchen die Grundfarbe des Eichenholzes beibehalten ist und nur an einzelnen Stellen Vegetativornamente in Gold und Polychromie zur Verwendung gekommen sind. Der Marmoraltar ist ein Meisterwerk aus der Zeit der Hochrenaissance und blieb seines Kunstwertes wegen mit Recht dem erneuerten Dom erhalten; das Drachenwappen daran deutet auf den Bischof Georg Szathmáry (1505—1521) als Stifter. Im Aufbau wie im Schmuckwerk des Altares sind die Gesetze des Stiles auf's feinste beobachtet, insbesondere an den flankirenden Pilastern und dem darüber hinziehenden Fries, deren Reliefornamentation mit zum Schönsten und Meißelfertigsten gehört, was jene Aera auf dem Gebiet der Vegetativverzierung geleistet hat. Minder geglückt ist das Halbrund der Attikabekrönung mit dem Reliefbild Gottvaters nebst Palmettenzug; die Arbeit hat etwas Schwerfälliges und verrät jüngeren Ursprung. Die Mitte des Altares enthält in perspektivischer Vertiefung ein Tabernakel mit Seitengruppen von selbdritt angeordneten, in Anbetung knieenden Engeln, ein Zeichen, dass das Kunstwerk von Anbeginn als eucharistisches Heiligtum und für den Gottesdienst der Pfarrgemeinde bestimmt war. Diesem Zweck wird die Kapelle auch ferner gewidmet bleiben, worauf Taufstein, Kanzel, Sänger- und Orgelempore, sowie die nebenan im Turmraum befindliche Sakristei hindeuten.

Aber auch die Kunst der Malerei hat in dieser Kapelle würdige Vertretung gefunden teils durch ausgedehnte Wandgemälde biblischen Inhalts teils durch Pfeilerfiguren und Medaillonbilder von Heiligen, welche oberhalb eines polychromen Teppichsockels anheben. Gruppengemälde wie Einzelfiguren haben die Verherrlichung der Eucharistie durch Konkordanzvorgänge aus dem alten und neuen Testament zum Gegenstand. Sie sind gleich vortrefflich in der Gedankenfolge wie in der Ausführung und geschaffen von Professor Karl Lotz in Budapest, geb. 1833 zu Homburg v. d. Höhe. — Die dem heil. Maurus geweihte zweite Kapelle an der Südseite des Langhauses dient als heizbarer Winterchor für die gemeinsamen Gebete der kirchlichen Tageszeiten des bischöflichen Kapitels. Der Raum stimmt tektonisch wie dekorativ mit der vorigen Kapelle überein, insofern auch hier die durch Gurtbögen abgeteilte Decke erhöht gegliedert und durch polychrome und vergoldete Vegetativverzierungen belebt ist. Der Altar — im Kernbau aus goldornamentirtem Siebenbürger Kalkstein, in der Säulung aus Marmor — enthält als Martyrergrab die hinter einem Bronzegitter sichtbaren Reliquien des heil. Faustinus, ein päpstliches Geschenk aus den römischen Katakomben. Die Hochwände der Kapelle sind von Professor Bartholomäus Székely in Budapest, geb. 1835 zu Klausen-

burg, Schüler Piloty's und Gallait's, mit Vorgängen aus dem Leben des heil. Maurus geschmückt; sie zeigen den Heiligen teils in seiner Zurückgezogenheit und lehramtlichen Wirksamkeit als Ordensmann des Benediktinerklosters Martinsberg bei Raab, teils als Bischof von Fünfkirchen in seinen Beziehungen zu den Königen Stephan und Andreas I. Außer diesen gruppenreichen Scenen brachte der Künstler an Altarseiten und Fensterpfeilern Einzelfiguren von Heiligen aus verschiedenen Jahrhunderten zur Darstellung. Sämtliche Wandgemälde geben Zeugnis von bedeutender dramatischer Entwickelung und bekunden eine ungewöhnliche Kraft des Kolorits als hervorragende Eigenart des Meisters. Gleichwohl dürfte es kein Wagnis sein zu bezweifeln, ob diese alles beherrschende Dramatik und Farbenglut, welche unter Umständen für galeriemäßigen Schmuck in Profangebäuden geeignet sein mag, die gleiche dominirende Rolle in gottesdienstlichen Räumen beanspruchen soll. Des Künstlers großes Talent in allen Ehren: ein weises Maßhalten, „die Beschränkung des Meisters", welche Goethe empfiehlt, wäre hier wohl am Platze gewesen, ohne der künstlerischen Wirkung Eintrag zu thun.

Das nördliche Heiligtumspaar, die größere Marienkapelle und die kleinere Kapelle zum heiligen Herzen Jesu, strahlen ebenfalls in ungewöhnlicher Kunstfülle. Die Marienkapelle zeigt eine aus dem halben Zehneck konstruirte, nahezu tonnenförmige Eichenholzdecke mit teils vergoldeten, teils polychromirten Lilien und Rosen als Sinnbildern der Unschuld und Jungfräulichkeit der Gottesmutter. Symbolische Zier ähnlicher Art füllt einen das Auflager der Decke begleitenden Fries. Darunter folgen auf den durch eine gemalte Arkatur architektonisch aufgelösten Wandflächen umfassende Schilderungen aus der Geschichte des ungarischen Königtums und die Verherrlichung der allerseligsten Jungfrau als Himmelskönigin und Patronin von Ungarn, nebst Einzelfiguren von Heiligen an den Fensterpfeilern: alles Werke von Professor Székely. Der Altar ist an den Seiten der Mensa als eine durch Marmorsäulchen abgeteilte Arkatur behandelt mit stilisirten Relieflilien in den ebenfalls marmornen Füllungen. Als Widmung des Heiligtums liest man auf einer lichten Marmorplatte des Kruzifixpodiums die in Gold eingelegte Majuskelinschrift: *Divae Mariae Patronae Hungariae.* — Die Herz-Jesukapelle weicht in der Deckenspannung von den übrigen Seitenkapellen ab und erglänzt in einer prachtvollen kassettirten Flachdecke von erstaunlicher Mannigfaltigkeit ihrer Linear- und Vegetativornamentation. Der gemalte Fries besteht hier aus einem breiten Schriftband nebst Medaillonbildern von Heiligen und begleitet von lebhaft bewegtem Rankenwerk. Die darunter angeordneten großen Wandgemälde von der Hand des Professor Karl Lotz enthalten an den Langwänden Darstellungen aus der Passion, an der östlichen Schmalseite die Geburt Christi als Altarbild und an der westlichen Schmalseite die Legende von der visionären Erscheinung, wonach das Heiligtum den Namen trägt. Als Hauptzier des mit Säulenstellungen, symbolischen Weinreben und Flächeninkrustation in verschiedenfarbigem Marmor ausgestatteten Altares erhebt sich über der Mensa eine von dem Budapester Bildhauer Georg Zala modellirte, 1 m 30 cm hohe Herz-Jesustatue in Goldbronze als strahlender Mittelpunkt des Ganzen. — Erwähnen wir noch kurz die in der Flucht der nördlichen Kapellenreihe, aber schon im Presbyterium gelegenen, mit Kreuzgewölben versehenen und eben nicht sakralmäßig in Farbe gesetzten beiden Kapitelsakristeien, von denen die kleinere mit dem als Schatzkammer dienenden nordöstlichen Turmgeschoss in Verbindung steht, und kehren wir in das Langhaus des Domes zurück, um nun der Ostpartie des Innenbaues als Glanzpunkt der Gesamtanlage unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Vom Hauptschiff aus betrachtet, deutet schon die vielstufige Erhebung des Chores mit Bestimmtheit auf das Vorhandensein einer Krypta von namhaften Abmessungen hin. Und doch wird die Erwartung des Beschauers weit übertroffen, wenn er beim Hinabsteigen aus der Oberkirche einen an Alter wie an Schönheit bedeutsamen Sakralraum betritt, für welchen die Bezeichnung Krypta im gewöhnlichen Sinn nicht ausreichend erscheint, denn er befindet sich zu seiner Überraschung in einer aus fünf Schiffen bestehenden großartigen Unterkirche, die durch ihre beträchtliche Ausdehnung und seltenen Höhenverhältnisse, wie überhaupt durch ihren monumentalen Charakter imponirend wirkt und innerhalb der ungarischen Denkmälerzone, ja weit darüber hinaus ihresgleichen sucht. Sie erstreckt sich über die volle Breite der hochragenden Chorpartie und reicht in der Länge von der Apsidentrias bis zur Mitte des dritten Arkadenpaares. Die beiden vierzehnstufigen Zugänge des Heiligtums beginnen in den Nebenschiffen nahe bei den in der Oberkirche zum Hochchor ansteigenden Freitreppen; sie waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts unter Bischof Nesselrode vermauert worden und ein einziger in der Mitte des Hauptschiffes neuangelegter Stufengang sollte



Querschnitt durch den Dom zu Fünfkirchen.

dafür Ersatz bieten. Es war eine der schwierigsten Aufgaben des jetzigen Umbaues, die alten Krypteneingänge unter Beseitigung des mittleren Stufenganges wieder zu öffnen und sie mit der erneuerten Choranlage samt Ambonen in organischen Zusammenhang zu bringen. — Ein hervorragendes Interesse gewährt gleich beim Eintritt in die Zugänge der ihre Wandflächen begleitende alte plastische Schmuck, auf dessen kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit wir nach der architektonischen Erläuterung des Bauteils zurückkommen.

Der ohne die Apsidengliederung 20 m in der Längsrichtung und 21 m 20 cm in der Breite messende Raum der Unterkirche wird — die Mittelapsidenwölbungen ungerechnet — von fünfundzwanzig Kreuzgewölben überspannt, deren Scheitelpunkte 4 m 7 cm über dem mosaicirten Fußbodenbelag sich erheben. Der Komplex der drei mittleren Kryptenschiffe entspricht in seinen Breiteverhältnissen der Hochschiffbreite der Oberkirche und endigt mit runder Apside, während die tonnengewölbten Apsiden der Nebenschiffe geradlinige Abschlüsse aufweisen. Vor der Apsidialgruppe und ihrer ganzen Ausdehnung entlang liegt eine dreistufige Treppenflucht. Die Mittelschiffteilung, welche auch auf die Apsis sich erstreckt, geschieht durch nahezu 3 m hohe Säulen mit Würfelkapitälen und attisirenden Basamenten. In diesem Komplex fußen die Gurtbögen der Wölbungen teils auf den Säulenabaken, teils lehnen sie sich unter Kragsteinvermittelung an die Flanken von vier wuchtigen Rechteckpfeilern, deren tektonische Hauptaufgabe darin besteht, den Chorpfeilern der Oberkirche als Stützen zu dienen. Die Gurtbögen der Nebenschiffe ruhen einerseits ebenfalls auf Säulenabaken und Stützpfeilerkonsolen, anderseits endigen sie kragsteinartig an den Abschlusswänden. Die Funktion als Gurtbogenträger haben noch andere Säulenstellungen, welche zwischen den beträchtlichen Abständen des östlichen Pfeilerpaares und den Apsiden angeordnet sind. Aus dieser Abteilung führen seitliche Eingänge in die Untergeschosse der Osttürme, wo sich die Heizvorrichtungen für Krypta, Mauruskapelle und Kapitelsakristeien befinden. — Die Altäre in den beiden Nebenapsiden beschränken sich auf eine schlichte Mensaanlage mit bescheidener frühromanischer Verzierung des Steinwerkes, entsprechend den einfachen Viereckhallen, worin sie stehen. Die reichere Tektonik der runden Mittelapside und ihrer über vier Säulenstützen baldachinartig entwickelten Kreuzwölbung, sowie der hinter den Säulen frei gelassene, zu mancherlei Auszier und strahlender Beleuchtung geeignete Umgang gaben Veranlassung, den dortigen Hauptaltar schmuckvoller zu gestalten und als heiliges Grab mit beziehungsvollen Reliefsymbolen und der liegenden Statue des in der offenen Altartumba ruhenden Erlösers auszubilden, als weihevolle Stätte für die Passionsandachten am Karfreitag.

Das Tageslicht wird der Unterkirche teils durch die fünf Apsidenfenster, teils durch je drei an den Langseiten angeordnete Öffnungen zugeführt. Der Lichteinfall der letzteren wird zwar durch jüngere Anbauten etwas verkümmert, ist aber noch immer in genügender Stärke vorhanden, um das Innere mit Tageshelle zu erfüllen und die ungewöhnliche, überall die Ausführung durchdringende Klarheit und Sicherheit des baukünstlerischen Bewußtseins erkennen zu lassen, welche dem Werke seine erhabene Schönheit verleiht. Die Wirkung ist am vollkommensten, wenn wir seitwärts der Mündung der Zugänge eine solche Stellung einnehmen, dass wir die vier Pfeiler und zugleich die sechzehn Säulen der großräumigen Halle mit einem Blick überschauen: ein Bild von edlem Rhythmus und reizvollen perspektivischen Durchsichten. Die wohlerhaltene Unterkirche lässt sich sonach als denjenigen alten Bauteil des Domes bezeichnen und rühmen, wo eine gewaltige Kraft des Baugedankens, vereint mit gediegenem tektonischen Wissen und feinfühligem stilistischen Können sich kundgiebt, Vorzüge, die dem leider unbekannten romanischen Werkmeister in seltenem Grade eigen waren, ihm zu hoher Ehre gereichen und sein Andenken bei der Nachwelt dauernd erhalten.

Um so lebhafter müsste unser Bedauern sein, wenn der im Zuge begriffenen, des hehren Kryptenraumes wenig würdigen, weil gradezu dürftigen Ausmalung kein Einhalt geschehe und nicht bessere Wege angewiesen würden. Was wir davon an den Hochwänden gesehen, geht im ganzen über eine in ermüdender Monotonie sich wiederholende tapetenmäßige Schablonirung nicht hinaus, wobei der monumentalen Kunst nicht die geringste Freistätte gegönnt ist. Einiges Rankenwerk an Gurtbögen und etliche sinnbildliche Hirsche und Pfauen in der Hauptapsis können doch nicht mitsprechen, wo von Monumentalmalerei die Rede sein soll. Die in den Wölbekappen auf weißen oder blauen Gründen zerstreuten Goldsterne aber — an und für sich schon ein steriler und abgenützter Zierbehelf landläufiger Kirchendekoration — sind hier um so weniger an richtiger Stelle, weil ihre Anordnung als Symbol des gestirnten Himmelsraumes wohl an emporragenden, den Hochbau abschließenden Eindeckungen Sinn haben

kann, nicht aber an tiefgelagerten Kryptenwölbungen, welche, weit entfernt nach oben auszuklingen, die volle Wucht des Hochchores zu tragen haben. Wir halten es für ausgeschlossen, dass der geniale Baumeister des Domes den weißbinderhaften Zustand der Unterkirche persönlich gesehen, geschweige denn gebilligt hat, ein Zustand, der in Friedrich von Schmidts Geist weder gedacht noch ausgeführt ist. Soll die Wirkung des Prachtdomes vom Ganzen ausgehen, so gilt es, hier gründlich Wandel zu schaffen. Auf die Frage nach dem Wie antwortet die Krypta selbst, indem sie wie mit Fingern auf den plastischen Figurenschmuck der Stufenzugänge hindeutet, welchem eine im Zeitenlaufe leider untergegangene hochmonumentale malerische Ausstattung des Heiligtums sicher entsprochen hat. Dies führt uns zu den Reliefzügen der Zugänge selbst.

Sowohl die Treppenwangen, welche sich bis zur Höhe des Chorfußbodens erheben, wie die vorderen Stirnwände der Stufengänge sind über und über mit figürlichen Reliefskulpturen bedeckt. Das Material ist Siebenbürger und zwar Klausenburger sogen. Nádas-Kalkstein. Die Bildwerke stehen in drei Reihen von je 80 cm Höhe übereinander. Durch einen auffälligen Parallelismus architektonisch-plastischen Gestaltens gemahnt diese Anordnung unwillkürlich an die Relieffolgen der Treppenwände des Königspalastes zu Persepolis und des pergamenischen Altares und ist nur dem Inhalte nach davon unterschieden, insofern dort Züge tributpflichtiger Völker und Scenen aus der hellenischen Heroensage die hinaufsteigenden Besucher, hier selbstverständlich christliche Gegenstände und zwar beziehungsreiche biblische Vorgänge die hinabsteigenden Beschauer begleiten. Bei der jüngsten Aufdeckung der Zugänge zeigten sich die meisten Skulpturen in so trostlosem Zustande, dass eine Ausbesserung nur stellenweise möglich und großenteils eine Neugestaltung im alten Sinn und Stil dringend geboten erschien. Und dies war künstlerisch wie kunstarchäologisch keine leichte Aufgabe, da der obere Teil der plastischen Werke, über welchen im vorigen Jahrhundert die Aufgänge zum Sanktuarium gelegt worden, weggebrochen war und das Fehlende nur mühsam mit Hilfe der im Schutt gefundenen Skulpturfragmente zusammengesetzt und ergänzt werden konnte, was dem schon oben als Domplastiker genannten Bildhauer Zala mit feinem Stilgefühl und anerkennenswertem technischen Geschick vorzüglich gelang. Die alten Überreste nebst anderen architektonisch-plastischen Bruchstücken vom früheren Dom, wie ornamentirte kleine Säulenschäfte, Kapitäle, Friese, Simse, sind zur Zeit in einer Halle der Bauhütte sorgfältig geschützt und harren der Aufstellung in einem besonderen Museum.

Ein Hauptverdienst beim Entwerfen des kunstarchäologischen Programmes zum Zweck der systematisch richtigen Aufeinanderfolge des ausgebrochenen trümmerhaften plastischen Schmuckes gebührt Hrn. Professor Zobor in Budapest, dessen rastloses und scharfsinniges Bemühen zur Ergründung des nachstehenden, den historisch-typologischen Bilderkreis erfüllenden Gedankenganges geführt hat. Innerhalb der nördlichen Kryptentreppe beginnt die erste Reliefreihe mit der Darstellung der Erschaffung des Weltalls. In acht Arkadennischen mit fein gemeißelten Rundsäulchen und reich verzierten Archivolten erscheint allemal Gottvater mit den Symbolen der Schöpfungsakte als Herr des Himmels und der Erde. Die vier Nischen rechts enthalten die Entstehung des Lichtes und des Firmamentes, die Trennung der Gewässer vom festen Lande und das Paradies mit dem Lebensbaum; die Nischenreihe links zeigt die Erschaffung der Himmelskörper, der Fische, Vögel und vierfüßigen Tiere, und als Schlussscene die Schöpfung des ersten Menschen. Über den Arkadennischen und durch kleine eingearbeitete Rosettenreihen davon getrennt, entwickeln sich je zwei weitere Bilderfriese mit zusammen zwölf Darstellungen aus der Genesis und dem Buche Exodus, vom Sündenfall bis zur Wanderung der Israeliten durch das rote Meer. Die gleiche Anordnung ist im südlichen Kryptenzugang beobachtet, wo die Arkadennischen die Geschichte des Samson augenscheinlich in dessen Bedeutung als Prototyp des Messias enthalten, während die untere der beiden darüber hinlaufenden Serien samt der Stirnwandfläche dem neuen Bunde gewidmet sind, mit Schilderungen aus dem Marienleben, wie Verkündigung, Heimsuchung und Christi Geburt, worauf die Anbetung des göttlichen Kindes durch die Hirten und die heiligen drei Könige, ferner der bethlehemitische Kindermord und die Flucht nach Ägypten folgen. Die obere Serie zeigt die Geschichte Jesu von seinem ersten Auftreten im Tempel unter den Schriftgelehrten bis zur Kreuztragung. Der Höhepunkt der Passion, das Erlösungswerk, vollzieht sich außerhalb der Kryptengänge in der auf dem Laienaltar im Mittelschiff des Domes dargestellten Kreuzigung. Der Gesamtcyklus aber erreicht seinen Abschluss in unmittelbarer Verbindung mit seinem Ausgangspunkt im nördlichen Kryptengang, wo auf der Stirnwand der thronende Weltrichter in der Herrlichkeit erscheint, umschwebt von Himmels-

boten und mit dämonischen Tiergestalten als Symbolen der überwundenen Hölle unter seinen Füßen. An den Seiten des Richters über Leben und Tod, Seligkeit und Verdammnis stehen auf kauernden Löwen der Erzengel Michael mit der Seelenwage und ein Cherub mit gezücktem Schwert.

Zu dem frühchristlichen malerischen Wandschmuck des Sacellums in der Tiefe der Domterrasse und zu dem modernen monumentalen Gemäldecyklus im Innern der Kathedrale gesellt sich so in schöner Trias die mittelaltrige plastische Bilderfolge der Kryptenzugänge als eine Leistung, welche durch originelle Anlage und Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen innerhalb des romanischen Kunstkreises ihresgleichen sucht und in ihrer Art geradezu als ein Unikum erscheint. — Über Zeitverhältnis und Ursprung sind die Ansichten geteilt. Dr. E. Henßlmann, bei dessen Prüfung des Thatbestandes der größere Teil der Relieftafeln noch vermauert war oder in Schutt begraben lag, beansprucht dafür die zwanziger bis dreißiger Jahre des 13. Säkulums und Schuleinflüsse von Frankreich her, im Zusammenhang mit der französischen Nationalität des damaligen Fünfkirchener Bischofs Bartholomäus. Friedrich von Schmidt hingegen nahm die Mitte des 12. Jahrhunderts als Entstehungszeit an und erkennt in der Formensprache oberitalienische Einwirkungen mit antikisirenden Nachklängen. Ich bin geneigt, der letzteren Meinung mich anzuschließen und erwähne beispielsweise die Stilverwandschaft mit den Reliefzügen an den Taufbrunnen in S. Frediano zu Lucca von 1151 und S. Giovanni zu Verona, sowie die Analogie mit den Apostelfiguren in S. Zeno daselbst, welchen wohl die gleiche Zeitstellung gebührt. Antikisirende Merkmale aber finden sich am Kryptencyklus besonders in der Anbetungsscene der heil. drei Könige, deren Anordnung durchaus den nämlichen Vorgängen auf frühchristlich-römischen Sarkophagen entspricht. — So steht also hier ebenfalls Ansicht gegen Ansicht. Welche Entscheidung aber auch der wissenschaftlichen Kritik endgültig vorbehalten bleiben mag, soviel ist gewiss, dass diesen noch wenig in die allgemeine Kenntnis gedrungenen und nun völlig freigelegten Skulpturen in typologischem wie kunsthistorischem Betracht eine nicht hoch genug anzuschlagende Bedeutsamkeit innewohnt. Wohl ist richtig, dass die Wiedergabe biblischer Persönlichkeiten wie überhaupt des individuellen Lebens vielfach noch in sichtlichem Ringen begriffen ist und da und dort einem naiven, ans Bizarre streifenden Formenausdruck verfällt, wie u. a. in der Darstellung des Traumes der Magier, die, in einem einzigen Bette wie Drillinge hübsch nebeneinander liegend, die turbangeschmückten Köpfe aus gemeinsamer Decke hervorstrecken, oder wie Samson, welcher hier einen mit liebenswürdigem Naturalismus dargestellten Baum entwurzelt, aus dessen Laubwerk Vögel davonfliegen, und dort seiner Zerstörungslust nicht genug thun kann, indem er in zweimaligem Erscheinen eine Säule nach der anderen zu Fall bringt. Trotz alledem mangelt es nicht an unleugbaren Vorzügen der Komposition, die öfter von wohlthuendem Rhythmus bewegt ist und, wie schon bemerkt, das Fortleben antiker Tradition nicht verkennen lässt. Eines aber besteht, was über jeglichen Tadel erhaben ist, nämlich die über reiche stilisirte Flora und Fauna der an Arkaden, Simsen und Reliefumrahmungen sich ausbreitenden Ornamentation, die in Erfindung wie Technik dem Allerbesten zur Seite tritt, was jene Zeit auf dem Gebiet des verzierenden Schönen geschaffen hat. Diese erstaunlichen Arbeiten lassen auf eine hochentwickelte Schule schließen; sie sind des eingehendsten Studiums wert und eine wahre Fundgrube für den Ornamentisten romanischer Observanz.

Wir kehren in die Oberkirche zurück und stehen vor dem Aufgang zum Hochchor. Gewährten schon die Hallen des Langhauses ein Bild seltener Kunstherrlichkeit, so lässt sich ohne Bedenken von der Ostung sagen, dass dieser Bauteil in einzig dastehender Pracht strahlt, das Wort im strengsten und besten Sinn genommen. Kein Pfeiler und keine Säule, kein Bogen und keine Fläche, kurz kein Bauglied, gleichviel ob von hervorragender oder untergeordneter Bedeutung, ist hier ohne Zier geblieben: alles ist vom Geist der Kunst zauberisch berührt. Schon die beiden in die Pfeiler neben dem Aufgang eingebundenen Ambonen kündigen an, was den Beschauer in diesem Teil der Kathedrale erwartet. Diese Prunkcancellen ruhen auf Unterlagen mit Säulen von tiefrotem Salzburger Marmor aus Rothlangmoos, geschmückt mit goldenen Kapitälen und Basamenten. Bei jedem Ambo treten vier solche Säulen im Halbkreis geordnet aus dem Kern des Unterbaues vor, dessen Gliederung aus Flachnischen besteht, die zwischen den Säulen sich ausspannen und oben muschelförmig abschließen, während am Fuße bezwungene dämonische Tiergestalten kauern, als Symbole eitler Auflehnung gegen das vom Ambo herab verkündigte Wort Gottes. Die Füllungen der halbrunden Kanzelbrüstungen sind mit tiefgrünen Serpentinplatten ausgelegt und sämtliche Einzelformen wie auch die von Adlern gestützten Pulte schimmern in

Gold, wodurch übrigens dem Grundton des lichten, aus den Brüchen von ó Nádas in Siebenbürgen stammenden Kalksteinmaterials keinerlei Nachteil geschieht. Innerhalb des beträchtlichen Abstandes zwischen den beiden Ambonen steigt in stattlichen Breiteverhältnissen eine siebenstufige Marmortreppe auf, welche von zierlichen Stiegengeländern begrenzt ist, deren Säulchen aus feinem gelbem, rot geädertem Brocatello-Marmor reizend wirken. Auf den Geländerpostamenten der obersten Stufe steht ein Säulenpaar aus violettem Serpentin mit leuchtertragenden Engeln aus Bronze auf vergoldeten Kapitälen. In der Flucht dazwischen trennt eine trefflich stilisirte Goldbronze-Balustrade den Stufengang von dem freien Raum, worin der Laienaltar seine Stelle hat.

Die Altarmensa deckt eine 2 m 56 cm lange Monolithplatte aus Salzburger Urbano-Rosamarmor, während die Seitenflächen mit französischem geflammtem Sarancolin-Marmor getäfelt sind und die Ecken der Mensa von kleinen Säulen aus dunkelm belgischem Brêchien-Marmor gestützt werden. Der Altaraufsatz, das sogen. Retabulum, ruht auf zwei goldenen, glänzend ornamentirten Säulen und baut sich in überhöhter, reich gegliederter Halbkreisgestalt auf. Die Fläche zwischen den Säulen zeigt auf einem Medaillonfelde das Lamm Gottes. Im krönenden Bogen darüber prangt auf blauem Emailgrund ein Kruzifixus aus Goldbronze in Hochrelief, nach älterer Auffassung mit offenen Augen, langem Lendenschurz und nebeneinander genagelten Füßen. Maria und Magdalena in fein gefältelte Gewänder gehüllt knieen verehrend und trauernd vor dem verscheidenden Erlöser, welchen anbetende Engel mit hocherhobenen Flügeln umschweben. Der herbe Stil dieser modernen Relieffiguren mag auf den ersten Blick befremden; man wird sich jedoch erinnern, dass der Cyklus der Kryptaskulpturen in dem auf dem Laienaltar dargestellten Erlösungswerk seinen Höhepunkt gefunden, so dass die archaisirende Stilisirung an dieser Stelle nicht unberechtigt erscheint. Auffallend hingegen ist, dass diese altertümelnde Richtung an den beiden in keinem solchen Zusammenhang stehenden, dem Laienaltar formverwandten, ebenfalls modernen Nebenaltären (Tabernakelaltar und St. Stephansaltar) in den Seitenapsiden sich wiederholt, und dort mit Anlehnung an flachfigurige Emailmotive des Verduner Altares zu Klosterneuburg auch die Herbigkeit und künstlerische Unfreiheit altromanischer Hochreliefgestalten zeigt. Auf Kosten der Wahrheit und Schönheit der Natur ist hier des sogen. Stilisirens offenbar zu viel geschehen [1]. — Mensa und Retabulum des Laienaltars lehnen sich an den Unterbau des Hochaltares im Sanktuarium an, zu welchem zwei Stufenreihen aus feinem Untersberger Marmor emporführen. Die vergoldeten Bronzegeländer dieser Aufgänge sind gleich ausgezeichnet durch Originalität und Formenschönheit wie durch ungewöhnliche Pracht und Gediegenheit kunstgewerblichen Schaffens. Als Friedrich von Schmidt das von ihm entworfene Geländer fertig gestellt sah, gab er seinem Erstaunen über die meisterhafte Technik in einem an einen Freund gerichteten Brief mit den Worten Ausdruck: „Gradezu monumental ist das Bronzegeländer; so Etwas habe ich noch nicht gesehen!"



Beichtstuhl im Dom zu Fünfkirchen.

---

1) Die technische Ausführung als solche macht der Kunstanstalt von Karl Haas in Wien alle Ehre.

Auf der Höhe des Sanktuariums steigert sich die Fülle und Mannigfaltigkeit in der Verwendung bunter Marmorarten immer mehr, vom lineargemusterten Bodenbelag im Presbyterium angefangen bis hinan zu den umgebenden Hochwänden in der Apsis des Chorhauptes. Wie im Kirchenschiff so erheben sich auch an den Seiten des Hochchores je drei Arkadenstellungen mit nahezu quadratischen Pfeilern, die infolge der Höhenlage des Raumes und bei gleicher Eindeckung selbstverständlich niedriger sind als dort. Die Archivolten laufen in übereinstimmender Erhebung durch; die Kämpfer jedoch haben etwas unterschiedene Abmessungen und zwar in formengetreuer Rücksicht auf das alte Gebäude, dessen charakteristische Eigentümlichkeiten besonders hier mit aller Genauigkeit Zug um Zug nachgebildet wurden. Die beiden vorderen Pfeilerpaare besitzen auf ihren Stirnseiten einen beziehungsvollen malerischen Schmuck in vier lebensgroßen Einzelfiguren heiliger Personen aus ungarischem Königsgeschlecht: St. Elisabeth, St. Margaretha, St. Ladislaus und St. Emericus. Darüber breitet sich zwischen Archivoltenzug und Lichtgaden der Cyklus von Wandgemälden nach Vorgängen des neuen Bundes und an den Fensterpfeilern die Folge würdiger Gestalten der Kirchenväter aus, wovon bei der allgemeinen Erörterung dieser Kunstwerke bereits die Rede war. — Die Hochwand der Ostung ist bis zu den Sohlbänken der Fenster hinan mit geflammten Sarancolin-Marmor verkleidet und durch schlanke Streifen aus grünem ligurischem Marmor (Verde di Genova) in Felder abgeteilt, eine Vertäfelung von überraschend schöner Stimmung.


Detail vom Hochaltar im Dom zu Fünfkirchen.

Im Chorhaupt, am Scheitel des Apsisbogens beginnend, wo das Kreuzeszeichen in strahlendem Rund von verehrenden Engeln umschwebt wird, findet der Cyklus der Monumentalgemälde des Domes seinen Gipfel und Abschluss als Innenschmuck der Apsis. Von leuchtendem Goldgrund sich abhebend erscheint hier die großartige Gestalt des thronenden Welterlösers, welcher mit der Rechten Segen spendet und in der Linken das Buch des Lebens hält. Unterhalb des Thrones entspringen die vier Paradiesesflüsse als Symbole der vier Evangelien. Auf der einen Seite stehen zur Gruppe vereinigt: die Madonna als fürbittende Patronin von Ungarn, der heilige König Stephan im Krönungsornat und ein Engel, die ungarische Krone auf einem Prunkkissen mit erhobenen Händen tragend. Die entsprechende anderseitige Gruppe bilden die Apostelfürsten Petrus und Paulus als Schutzheilige des Domes und ein Engel mit brennender Kerze als Sinnbild des christlichen Glaubens. Ein Fries von Himmelsboten in lichten Gewändern und die Leidenswerkzeuge tragend schließt das Hauptbild nach unten ab, während in den Feldern der schimmernden Flachdecke die Gestalten des Täufers St. Johannes und der zwölf Apostel nebst zahlreichen Martyrern und heiligen Bekennern die dargestellte Idee des Reiches Gottes nach oben ausklingen lassen.

Am Fuße des großen Gemäldes im Inneren der Hauptapsis steht der Episkopalsitz. Nichts von baldachinmäßigem Abschluss und schwerem Behang mit goldverbrämten Textilstoffen, wie dies sonst Brauch ist. Auf vierstufigem Unterbau mit siebenarmigen Kandelabern an den Seiten sehen wir eine Kathedra

von bescheidenen Verhältnissen nach frühchristlicher Weise einfach als Sedile gestaltet, aber von geschmackvoller vornehmer Ausstattung. Das Material ist bläulicher Carraramarmor. Auf der Vorderseite glänzt eine prächtige Onyxplatte. Die Seitenlehnen ruhen auf goldenen Löwen. Die Rücklehne verläuft als fächerförmige Giebelung, in deren Mitte der gute Hirt mit dem wiedergefundenen Lamm in Relief erscheint. Darunter steht im Halbrund die Inschrift: *Attendite universo gregi.* Ein edelschöneres Sedile als Ehrensitz des bischöflichen *servus servorum Dei* ist kaum denkbar. In gleich vornehmer Einfachheit läuft der ganzen Weite der Apsis entlang eine Marmorbank für die assistirende Geistlichkeit. Wenn irgendwo, so lässt sich an dieser Stätte der ergreifende Eindruck in die Worte fassen: weihevolle Hoheit, stille Größe!

Im Gegensatz hierzu, aber nicht ohne vermittelnde Übergänge von beachtenswerter künstlerischer Feinheit, steht im westlichen Teile des Hochchores, d. i. im eigentlichen Sanktuarium, der durch monumentale Gestaltung und kostbares Schmuckwerk ungewöhnlich prachtvolle Hochaltar. Von der Kathedra aus ist der Weg dahin, in der Mitte des bunten Bodenbelags des Presbyteriums, durch die mit feinerem Marmorgestein bezeichnete via episcopalis gewiesen, deren Länge genau 25 Meter beträgt, so dass sich hier die klassische Benennung Hekatompedon im Sinn eines hundertfüßigen Heiligtumsraumes anwenden ließe. Ein weiteres Vermittelungsglied zwischen Apsis und Hochaltar besteht in der originellen Anlage und zierlichen Durchbildung der im Presbyterium zwischen den vorderen Arkadenpfeilern angebrachten Chorschranken, welche offene Galerien von je fünf kleinen Archivolten auf Säulchen von violettem Serpentin bilden und deren Brüstungen mit goldumrahmtem Getäfel aus rötlichem Sarancolinmarmor verkleidet sind. An das östliche Arkadenpaar lehnt sich ein trefflich in Eichenholz geschnitztes zweireihiges Chorgestühl mit formenschönen Ornamenteinlagen aus ungarischem Eschen- und Nussholz.[1]) Über dem Chorgestühl zieht eine Zwerggalerie mit zierlicher Doppelsäulung aus gleichfarbigem Serpentinmaterial wie die Säulchen der Chorschranken hin und schließt in der Höhe der letzteren ab. In den Archivoltenzwickeln erscheinen plastische Engelfiguren mit ausgespannten Schwingen. — Die Beleuchtung des Presbyteriums bei hochfeierlichen Anlässen geschieht teils durch eine über dem Kranzgesims der Schranken und des Gestühles angebrachte langgestreckte Reihe von nicht weniger als 66 Goldbronzeleuchtern in der für die romanische Epoche charakteristischen Gedrungenheit aber auch Stiltüchtigkeit der Formgebung, teils durch eine großartige kreisförmige von der Flachdecke herabhängende Lichterkrone, ebenfalls aus vergoldeter Bronze. Der Durchmesser beträgt 3 m 75 cm. Ein verästeltes Stangenwerk fasst den ganzen Kronleuchter und schließt nach oben mit einem von imitirten Edelsteinen reich besetzten Knopf, welcher von der gegliederten Aufhängestange festgehalten wird. Als plastische Hauptzier der zur Aufnahme von 60 Wachskerzen bestimmten Lichterkrone stehen auf dem Hauptreifen die Statuetten der zwölf Apostel in Tabernakeln mit Baldachinabschlüssen. Ringsum zieht in Majuskelschrift die bekannte Stelle aus der Apokalypse: *Vidi sanctam civitatem Jerusalem novam descendentem de coelo a Deo* u. ff. Das Werk ist künstlerisch wie technisch des größten Lobes wert und in Komposition wie Durchführung ein Glanzstück seiner Art,[1]) das selbst von der auserlesenen Pracht des Hochaltares nicht in den Schatten gestellt wird und vollkommen würdig ist, dessen Nähe zu zieren.

Dieser Altar ist ein sogen. Ciborienaltar in Gestalt eines hochragenden, nach allen Seiten frei auf vier schlanken Säulen ruhenden Aediculums, dessen Mittelpunkt auf gestuftem Unterbau die isolirte Mensa einnimmt. Letztere besteht aus einer 2 m 75 cm langen, von Säulen aus Brecciemarmor (*brèche belge*) gestützten monolithen Platte aus tiefrotem Rotlangermoosmarmor und ist im Ganzen von einfachen Formen. Auch entbehrt die Mensa des Retabulums, so dass der Ausblick über das Retabelrund des tiefer gelegenen anstoßenden Laienaltares nach Westen hin frei bleibt und der celebrirende Bischof von der im Kirchenschiff versammelten Gemeinde gesehen werden kann. Die Anlehnung der beiden Altäre an ihren Rückseiten ist ungeachtet der verschiedenen Höhenverhältnisse in ebenso sinnreicher wie harmo-

1) Das Chorgestühl ist ausgeführt von Bildhauer Schindler und Tischlermeister Roggenhofer in Wien; letzterem wurden auch die kompositionell beachtenswerten Beichtstühle sowie das Gestühl in den Nebenschiffen übertragen; die vier Gestühlgruppen im Kirchenschiff sind von Tischlermeister Hoffmann in Fünfkirchen: alles tüchtige holzplastische Leistungen.

1) Sowohl die herrliche Apostellichterkrone wie das bereits erwähnte Stiegengeländer und die Kandelaber wurden ausgeführt von Hanusch und Dziedzinski in Wien, die trefflichen Kronleuchter in den Archivolten des Kirchenschiffes hingegen von der ersten Wiener Produktivgesellschaft der Bronzearbeiter.

nischer Weise bewirkt und bildet durch den wechselnden Stufenbau eine hochmonumentale Heiligtumsgruppe am Aufstieg und auf der Höhe des Sanktuariums. Fein stilisirte Altargeräte, Kreuz, Leuchter, Reliquiar, Kanontafeln, Missalepulte erwarten hier ihre Aufstellung. Alle diese Geräte sind vom Dombaumeister eigenhändig entworfen.[1]) — Die Stellung der Ciboriensäulen wurde bedingt durch die Lage der Kryptensäulen, über denen das Aediculum sich aufbaut. Hiernach beträgt die Achsenweite der Interkolumnien 3 m 70 cm; im entsprechenden Verhältnis hierzu erreicht der Gesamtaufbau des Ciborienaltares die Höhe von 11 m 80 cm. Das Material der stattlichen Säulen ist grüner Polceveramarmor, auch Verdello antico genannt; die prunkvollen korinthisirenden Kapitäle, Abaken und Basamente sind golden. Unter feinfühliger Rücksicht auf die kostbaren Werkstücke und ihre struktive Verwendung im Oberbau setzt sich der goldene Schmuck bis zur Höhe des Aediculums fort, an dessen Seiten die evangelischen Zeichen, Engel, Adler, Stier, Löwe, als Reliefbilder in Medaillons prangen. In der Weiterentwickelung nimmt die quadratische Grundform des Oberbaues oktogonale Gestalt an, unter Vermittelung einer zierlichen Galerie von Doppelsäulen aus Urbanorosamarmor. Darüber steigt ein Zeltdach mit einschneidenden Giebeln empor und verläuft als luftig durchbrochene Laterne, auf deren Spitze ein in Goldbronze schimmerndes Kreuz den krönenden Abschluss bildet. In sämtlichen Teilen der Ciborienarchitektur herrscht eine erstaunliche Opulenz der Ausstattung, die übrigens bei aller Mannigfaltigkeit in Formen und Farben die Grenze weisen Maßhaltens niemals überschreitet. Auch in der Struktur waltet die größte Gesetzmäßigkeit und Wohlabgewogenheit. Nichts lastet, nichts drückt. Nirgends beschleicht uns im Anschauen des Werkes jenes peinliche Gefühl wuchtiger Massenschwere, womit wir ähnlichen Altarbauten neuesten Datums in deutschen Kathedralen gegenüberstehen. Alles hält sich vielmehr leicht und frei im Gleichgewicht und in harmonischem Zusammenklang. In dieser Weise hat der Hochaltar, welcher als Centralpunkt den ganzen Innenbau beherrscht, die glücklichste Lösung gefunden; man möchte das Kunstwerk den verfeinerten Abglanz im Kleinen der monumentalen Kathedrale im Großen und Ganzen nennen.

So ist es um den Dom von Fünfkirchen beschaffen; er ist ein Heiligtum der Religion und der Kunst zugleich, eine Schöpfung, die alles in sich vereinigt, was ein kirchliches Baudenkmal schön und erhaben macht. — Die Erneuerungsarbeiten wurden im Frühling 1882 begonnen und zu Anfang des Sommers 1891 in ihren sämtlichen Aufgaben vollendet. Die feierliche Einweihung des Domes erfolgte am 22. Juni dieses Jahres, im Beisein Sr. Majestät des Kaisers und Königs Franz Joseph I., der Erzherzöge Joseph und Friedrich sowie des päpstlichen Nuntius Galimberti.

Nachdem bei verschiedenen Anlässen im Laufe dieser Darlegung die Namen der Künstler genannt worden, welche um die plastische, malerische und überhaupt dekorative Ausschmückung des Gotteshauses sich verdient gemacht, ist es an der Zeit, auch die drei Architekten zu nennen, welche ausersehen worden und sich in hohem Grade befähigt erwiesen, dem erhabenen Fluge des Meisters zu folgen und seinen Ideen selbstthätig Ausdruck zu geben; sie sind ohne Ausnahme in der Schmidtschule an der Kunstakademie zu Wien gebildet und aus dem Schmidtatelier nach mehrjähriger Thätigkeit als Meister hervorgegangen. Voran steht *August Kirstein* aus Ratibor, welcher 1881 die Aufnahmen für die Domentwürfe schuf und den Bau von Anbeginn der Erneuerung leitet, also seit neun Jahren. Im ersten Baujahr stand ihm *J. Tomaschek* aus Széred bei Pressburg zur Seite, worauf nach dessen freiwilligem Abgang behufs Ausübung seiner Kunst in der Heimat, *Karl Ritter von Schlachta* aus Troppau folgte, welcher von Herbst 1883 an ununterbrochen am Dom thätig ist.

So haben auserlesene, in Architektur, Plastik, Malerei und verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes erprobte Talente ungarischer, österreichischer und deutscher Nationalität — mit *Friedrich von Schmidt* als Haupt und Seele des ganzen großartigen Unternehmens an der Spitze — in zielbewusstem Aufgebot ihrer Begabung und Bildungskraft zusam-

1) Der Verfasser besitzt eine Probe davon in einem Modellleuchter aus Goldbronze, welchen ihm Friedrich von Schmidt am 17. Dezember 1890 mit folgenden Worten überschickte, die den Künstler und Freund kennzeichnen: „Soeben erhalte ich das Muster eines der von mir gezeichneten Altarleuchter für Fünfkirchen. Die Arbeit ist so gut ausgefallen und giebt im Kleinen ein gewisses Bild der künstlerischen Bestrebungen am ganzen Bau, dass sich mir unwillkürlich der Gedanke aufdrängt, Du müsstest ein Exemplar dieses Leuchters haben. Die Sendung geht noch heute ab; ich hoffe Dir damit eine kleine Weihnachtsfreude zu bereiten. . . . . .“ Der Verfasser kann nur beifügen: der Leuchter ist in Komposition und Ausführung so wunderbar schön, dass er selbst der kunstgewandten Hand des Bischofs und Bronzeplastikers St. Bernward von Hildesheim († 1022), Patron der Metallarbeiter, die größte Ehre machen würde.

mengewirkt, um den Dom von Fünfkirchen zu einem architektonischen Monumentalwerk ersten Ranges und durch eine umfassende auf Großes wie Kleines sich erstreckende Innendekoration zu einer strahlenden Kunstleistung einzig in ihrer Art auszugestalten. In letzterem Betracht drängt sich unwillkürlich ein Vergleich auf; er bilde den Schluss dieser Abhandlung.

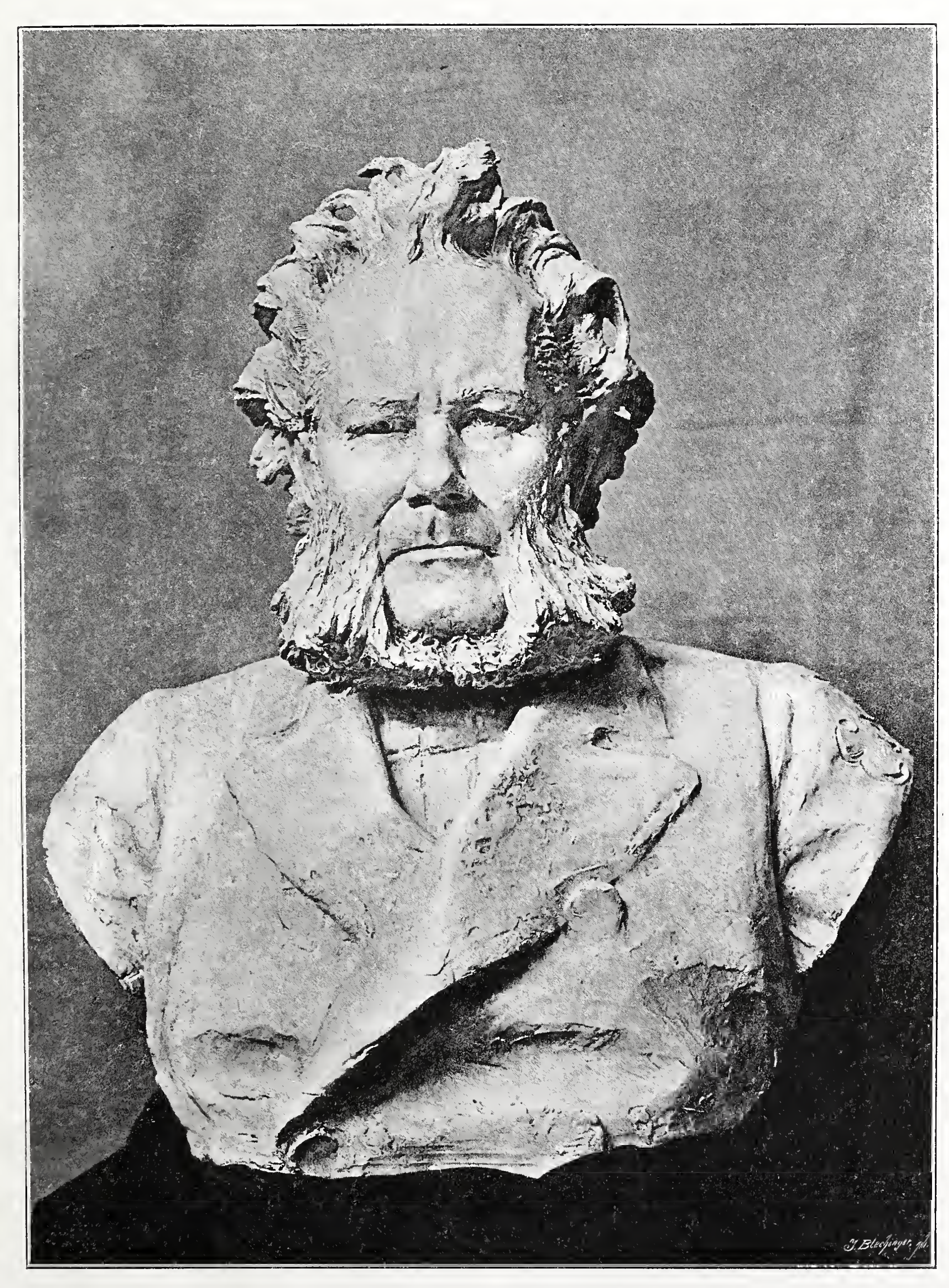
Denkt man sich die Pracht des Inneren der Allerheiligenhofkapelle und der St. Bonifatiusbasilika zu München auf eine dem Wormser Dom an Abmessung nicht viel nachstehende romanische Basilika übertragen und diese Kunstherrlichkeit mitsammen zu höchstmöglichster Stilentfaltung, Harmonie und Schönheit gesteigert, so erhält man eine ungefähre Vorstellung von dem Glanz der Dekoration des Fünfkirchener Domes in seiner nun zu frischem Leben erblühten Erscheinung. Wenn darum die hehre Kathedrale schon in alter Zeit wegen ihrer schimmernden Ausstattung den Beinamen *aurata* erhalten hatte, so ist es den gegenwärtig am Dom schaffenden Künstlern in ungewöhnlichem Maße gelungen, den historischen Namen zu neuen Ehren zu bringen und das größte, architektonisch schönste und dekorativ schmuckreichste Gotteshaus Ungarns als ein begehrenswertes Wanderziel für Fachmänner und Freunde romanischer Kirchenbaukunst zu bezeichnen. Der berechtigte Wunsch aber, den ein berufener Beurteiler, Dr. E. Henßlmann, bereits im Jahre 1868 ausgesprochen, „der wissenschaftlichen Erkenntnis unserer Zeit möge vorbehalten sein, am Dom gut zu machen, was die Vorgänger verschuldet oder verdorben haben", dieser Wunsch ist vollauf in Erfüllung gegangen, und nicht nur an der Hand wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern auch mit so viel erfindungsreicher Phantasie und hochkünstlerischem Sinn, dass den Beschauer beim Anblick des unvergleichlichen Kunstwerkes das Gefühl ergreift: Schmidt, der große Gotiker, habe mit seinem romanischen Dom zu Fünfkirchen sich selbst übertroffen und nicht nur die Gotik, sondern auch die Romanik sei in des Meisters Natur und Wesenheit gelegen. Fern von unklarer Bewunderung geht dies Wort aus wohlgereifter Überzeugung hervor. — Dem hochwürdigsten Herrn Bischof Ferdinand Dulánszky Excellenz und seinem hochwürdigen Kapitel aber gebührt der Ruhm, durch echten Kunstsinn und seltene Munifizenz zur Ehre Gottes und der heil. Apostelfürsten Petrus und Paulus einen Dom errichtet zu haben, auf welchen die Stadt und die Diöcese Fünfkirchen, ja ganz Ungarn mit Stolz und Freude hinblicken, ein Werk, welches das Andenken des bischöflichen Bauherrn wie des genialen Baumeisters und seiner verdienstvollen Mitarbeiter dauernd erhalten wird, so lange es eine Kunst giebt

---

Vorstehendes Schlusswort war niedergeschrieben, als die Nachricht von des erkrankten Meisters Schmidt naher Auflösung und das Telegramm seines Ablebens Schlag auf Schlag einander folgten. Nach dem Hingang des großen Künstlers sei nun dieser Artikel über seine letzte Schöpfung — eingedenk des Satzes, dass wahre Größe nur durch sich selbst geehrt werden kann — als Grabesspende dem unvergesslichen Freund gewidmet, dessen Genius, wie in zahlreichen gotischen Sakralbauten so auch in seinem romanischen Dom, zum höchsten christlichen Idealismus sich emporgeschwungen. Vale pia anima!

Darmstadt 1891.

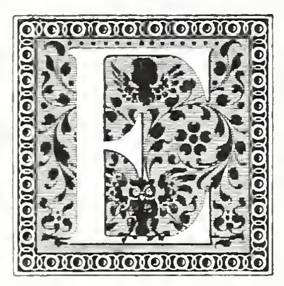




IBSEN. Porträtbüste von EDMUND HELLMER.

IBSEN.

ZU EDMUND HELLMERS PORTRÄTBÜSTE.[1])



S wird gegenwärtig in ganz Europa nicht viele Persönlichkeiten geben, die würdiger wären, von der monumentalen Kunst des Bildhauers verewigt zu werden, als Henrik Ibsen. Wenn man nur seinen Namen nennt, steigt schon eine Welt von Vorstellungen in uns empor, die uns in den Mittelpunkt des modernen Geisteslebens führen, das so leidenschaftlich bewegt ist. Mit Ibsen verbinden wir unmittelbar die Vorstellung eines einsamen Mannes, der den Mut hat, eine ganze Welt von Gegnern in die Schranken zu fordern. Wenn wir an Ibsen denken, dann denken wir an einen Mann, der mit seinem Eisenkopf Wände anrennt, aber auch niederrennt. Auf keinen andern Menschen passt Ibsens Wort im „Volksfeind“: der stärkste Mann steht allein, so sehr, als auf ihn selber. Ibsen scheint der verkörperte Trotz zu sein. Die ganze Kunstgeschichte des letzten halben Jahrhunderts spiegelt sich in Ibsens eigener Entwicklung. Auch er hat seine Zeit der Romantik gehabt, wo er am fernen Mittelalter seine Phantasie berauschte, die alte germanische Sagenwelt zu beleben suchte und als Dichter an die poetische Gerechtigkeit glaubte. Sein innerer Bildungsgang führte ihn von der Romantik weg zu jenem Stile, der einen typischen Namen noch nicht hat, den man aber als die Kunst der Wahrheit um jeden Preis bezeichnen darf. Aber man fühlt es und weiß es, dass Ibsen nicht aus Originalitätssucht, nicht als Doctrinär, nicht um zu experimentiren zu seinem anderen Stile gelangt ist, man erkennt eine Naturnotwendigkeit in seinem Bildungsprozesse an, und das macht die Erscheinung Ibsens ehrwürdig, denn er ist der Vertreter seiner Zeit, einer bestimmten Generation; Zola z. B. ist von dem Vorwurf der Spekulation nicht so frei zu sprechen, und er besitzt in der That auch keine so gewaltige Macht wie Ibsen. Der künstlerische Ernst und die über jeden Zweifel erhabene Redlichkeit des Norwegers geben seiner Erscheinung einen monumentalen Zug. Andererseits aber auch sein eigentliches Können als Dichter. Schon in seinen Jugendwerken hat er eine originale Schöpferkraft bekundet, jetzt noch erweisen sie sich wirksam auf der Bühne. Unvergesslich aber sind seine Gestalten aus den späteren, satirischen Dramen, die ihn mehr als die Jugendwerke berühmt gemacht haben. Ibsens Menschenkenntnis ist genial, er leuchtet zumal schwachen Charakteren mit dem Lichte seiner moralischen Entrüstung bis in die tiefste Herzensfalte hinein und ist schonungslos in seiner Satire. Ausgegangen ist Ibsen von der Romantik, dann ist er ein Anhänger des naturwissenschaftlichen Positivismus und Materialismus geworden. Als solcher verlor er das Interesse an metaphysischen Problemen, seine ganze Kunst trat in den Dienst dieser Weltanschauung, die sich sofort im Gegensatz zur heimischen Orthodoxie fühlte, und Ibsens Kritik wandte sich mit ihrer vernichtenden Schärfe den Übelständen im gesellschaftlichen Leben zu, er wurde der Dichter der „Stützen der Gesellschaft“, der „Nora“ der „Wildente“, der „Gespenster“. Ein strenger Moralist, ein tiefblickender Herzensforscher hält in diesen Werken Gericht über konventionelle Lüge, schwächliche Unentschiedenheit, heuchlerische Selbstsucht, naive und bewusste Thorheit, Charakterlosigkeit und Schwäche. Ein bis zur Hypochondrie gesteigertes Moralgefühl strömt durch diese Dichtungen, die so wahr, so packend, so fesselnd und geistvoll, und dabei so trostlos sind! Denn zur Schönheit, in der sich alle Qual und Verworrenheit auflösen soll, im Vertrauen an die Güte des gesamten Daseins — dahin hat es Ibsen nicht wieder bringen

1) Die geist- und lebensvolle Büste, zu der unser geehrter Mitarbeiter das obige litterarische Gegenbild geliefert hat, entstand während Ibsens Anwesenheit in Wien im Winter 1890/91. Prof. Hellmer lernte den Dichter bei dem diesem zu Ehren veranstalteten Feste kennen und modellirte die Büste wenige Tage darauf nach dem Leben in drei Sitzungen. Dem Werke gebührt in der Ikonographie berühmter Zeitgenossen ein Ehrenplatz. Die Red.

können: er ist der Dichter des Materialismus, der Entrüstungspessimist geblieben.

Diesen Menschen nun hat Hellmer porträtirt. Einen dankbareren Kopf als den Ibsens konnte ein Plastiker wohl auch nicht leicht finden, denn es ist nichts klein an diesem Antlitz mit dem mächtigen Schädel. Wer Ibsen selbst jemals ruhig sitzen sah, musste sich sagen: dieser Kopf „schreit“ nach dem Plastiker; denn Ibsen selbst sitzt für gewöhnlich so sicher und ruhig da, wie eine Statue; die Nervosität seiner Stücke merkt man ihm nicht im geringsten an, eher ihren trotzigen Charakter. Das vorne schon sehr gelichtete Silberhaar züngelt von allen Seiten des Kopfes flammenartig empor. Das giebt der Physiognomie einen bedeutenden Zug. Dann die herrliche Stirn, die unsagbar schön ausgearbeitet ist (viel schöner als Schopenhauers ähnliche Stirn). Ibsens Blick aus hellblauen Augen hinter großen Gläsern in breiter Goldfassung ist ruhig, forschend, kalt. Sein Mund mit den feinen Lippen, in den Winkeln herabgezogen, ist fest geschlossen, als wollte er mit Absicht etwas verschweigen, oder aber ihn zu einer sarkastischen Bemerkung öffnen. Sehr edel ist die Nase: Energie des Willens mit innerer Harmonie verratend. Die Haltung Ibsens spricht stumm ein noli me tangere oder odi profanum vulgus aus. Er gehört zu den Menschen, die auf ihrem schwarzen Rockärmel kein Stäubchen dulden können und die Rockschöße beim Sitzen an sich ziehen; ein bischen Pedant ist er eben auch. Er hat immer ein verbindliches Lächeln bereit und ist von ausgesuchter Höflichkeit. Er kann aber auch wirklich und sehr herzlich lachen; dann wird dieses Löwengesicht sogar zutraulich, und man ahnt, dass hinter dem herben Ernst, der in diesem Antlitz erstarrt zu sein scheint, ein warmes Dichterherz voller Menschenliebe und Begeisterung schlagen muss.

MORITZ NECKER.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Den Bildern von *Menzel* und *Dupré* aus der *Sammlung Behrens* in Hamburg, welche das zwölfte Heft unseres vorigen Jahrganges brachte, lassen wir heute die ebenfalls dem Kataloge von Prof. *E. Heilbut* entlehnte Heliogravüre nach einem Bilde von *Knaus* in derselben Galerie folgen, welches der Besitzer 1867 auf der Pariser Ausstellung erwarb. Drei Jahre früher ist es entstanden. Das auf Leinwand gemalte Bild (99 c hoch und 138 c breit) zählt nach Gegenstand und Behandlung zu den bezeichnendsten Werken des Meisters. Die „Passeyrer Raufer vor ihrem Seelsorger“ sind wahre Prachtexemplare ihres Schlages: der eine kernig, blond, eine „Siegfriedsgestalt“, ganz aus Holz geschnitzte Festigkeit; der andere mehr Sünder, nicht frei von Heuchelei, duckmäuserisch; der dritte, von den dreien der kräftigste, wenn auch etwas kleiner, ein schlichter Bauer, scheelblickend, misstrauisch. Sowohl diese Charakterunterschiede als auch der Gegensatz der Burschen gegen die „verknöcherte Stubenhockergestalt“ des ihnen den Text lesenden Pfarrers, welche sich scharf, nicht unedel, vom Hintergrunde des Zimmers abhebt, sind mit vollendeter Kunst durchgeführt, und auch in allem Beiwerk ist der Situation ihr charakteristisches Gepräge verliehen.

Zn. *Wilhelm von Abbema* hat sich besonders als Zeichner, Stecher und Radirer einen Ruf erworben, wenn er auch anfangs auf dem Gebiete der Malerei thätig war. Im Jahre 1812 ist er in Krefeld geboren und bildete sich auf der Kunstakademie zu Düsseldorf in den Jahren 1830—33. Seine besondere Neigung ging auf die Landschaftsmalerei und so wurde er Schüler von J. W. Schirmer. Doch merkte er bald, dass seine eigentliche Begabung auf dem Felde der Radirung lag und begann sich mit derselben zu beschäftigen. Seine ersten Radirungen stammen aus dem Jahre 1842. Es sind Landschaften nach eigenen Zeichnungen, die eine mit Motiven aus dem Riesengebirge. Dann gab er zwanzig Blatt Tier- und Landschaftsstudien heraus nach Rembrandt, Nic. Berchem, P. Potter, Carel du Jardin, D. Stoop und eigenen Zeichnungen. Sein erstes größeres Werk, mit dem er Aufsehen erregte, war eine Ansicht des Kölner Domes vor der Restauration vom Jahre 1842, eine Stahlradirung, welche er im Jahre 1846 veröffentlichte. Das Blatt, in Royalfolio, giebt die Frontansicht mit dem Westportal des südlichen Turmes und einer großen Prozession. Er hat einen Teil dieses Blattes dann noch einmal in gleichem Format und vergrößertem Maßstabe radirt, und zwar das Portal allein mit daran stoßendem Fenster. Beide Radirungen sind nach vor der Natur aufgenommenen Zeichnungen des Künstlers gemacht. In der Folge verlegte er sich auf den Kupferstich, wobei er einige Male Originale von älteren, meistens aber von neueren und zwar Düsseldorfer Meistern wiedergab. Aus der Weyerschen Sammlung in Köln wählte er einen angeblichen Hobbema und einen angeblichen P. Potter. Von neueren Meistern hat er seinen Grabstichel namentlich C. F. Lessing gewidmet. Er arbeitete entweder nach Zeichnungen oder nach Gemälden des Künstlers. Nach Zeichnungen sind: „Die Abendlandschaft in Mondbeleuchtung mit dem Hirsch und den beiden Käuzchen“, „Die Abendlandschaft mit verfallener Hütte und Steg im Walde“, „Die Waldlandschaft mit Wasserfall und Reiher“, nach Gemälden: „Die Waldlandschaft mit einem Waldbach, im Vordergrunde auf einem verdorrten Baum ein Sperber“ (Original im Besitze des Herrn Dohrn in Stettin), „Große Landschaft mit Verteidigung eines Kirchhofs“ (Original in der Galerie zu Düsseldorf), Staffage von F. Werner radirt und gestochen, „Der Klosterbrand“ (in der Galerie Liechtenstein in Wien),

Staffage von Dinger gestochen „Jäger, am Waldeingange Nachtruhe haltend". Mehrere Vorbilder hat er sich von J. W. Lindlar zeichnen lassen. Nach Karl Rost hat er eine holsteinische Waldlandschaft und eine Landschaft aus Arkadien gestochen. Ferner arbeitete er nach Andreas Achenbach, A. Cappelen, C. Scheuren, J. W. Schirmer, F. Simmler. Den Donaustrudel und eine Ansicht aus Tirol stach er nach eigenen Zeichnungen. Er verstand es sehr gut, die Eigentümlichkeiten der Originale wiederzugeben; trotz der undankbaren Aufgabe, in Stahl, welchen er meistens wählte, zu stechen, hat er vorzügliche malerische Wirkungen hervorgebracht. Sein Name ist mit dem Ruf der ersten Düsseldorfer Landschaftsmaler für immer verbunden. Die beigegebene aus dem Nachlass des Künstlers erworbene Originalradirung stellt in nur angedeuteter ebener Landschaft einen jungen Stier stehend und an einem Zaun zwei Schafe liegend dar. Die Eigentümlichkeiten der Tiere sind gut beobachtet, die Ausführung zeugt von vollständiger Sicherheit der Hand. W. von Abbema ist zu Düsseldorf am 8. November 1889 gestorben.

△ *Kassel*, 21. Dezember. Auf Anregung der Staatsregierung hat sich der hessische Kommunallandtag in seiner eben beendigten Sitzung eingehend mit der Frage der Erhaltung der Kunstdenkmäler in dem ehemaligen Kurhessen beschäftigt. Es kann nur mit Freuden begrüßt werden, wenn die seiner Zeit nicht durchgeführten Pläne von Kugler und Quast, welche in allen Provinzen ständige Korrespondenten zur Unterstützung der besonderen Kommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler bestellt wissen wollten, jetzt wieder aufgegriffen werden und der sehr fühlbare Mangel an geeigneten Organen in den einzelnen Landesteilen, welche dem Kunstkonservator in Berlin anregend und unterstützend zur Seite stehen können, beseitigt wird. Der Kommunallandtag ist bereitwillig auf die Wünsche der Regierung eingegangen, hat sich mit der Wahl einer besonderen Bezirkskommission, deren Bildung dem Landesausschusse übertragen wird, einverstanden erklärt und weiter beschlossen, die Hälfte der Pauschalvergütung von jährlich 2400 Mark, die dem von der Bezirkskommission zu wählenden Konservator zu gewähren ist, aus den Mitteln des Bezirksverbandes zu bewilligen, vorausgesetzt, dass die andere Hälfte von der Staatskasse übernommen wird. Über die Wahl einer geeigneten Persönlichkeit wurde ebenfalls verhandelt. Gerade bei uns in Hessen haben wir die ganze oder teilweise Vernichtung wertvoller Kunstdenkmäler zu beklagen — wir erinnern nur an die Barbarossaburg in Gelnhausen — und wenn auch später der hessische Geschichtsverein und andere interessirten Stellen viel gethan haben, um solche schwere Verluste zu verhüten, eine derartige Zusammenfassung der Thätigkeit auf diesem Gebiete, wie sie jetzt angestrebt wird, ist der einzige Weg, der sicher zum Ziele führt. — Der vor kurzem hier verstorbene bekannte Sammler *Dr. Glaeßner* hat neben einem Kapital von 20000 M. seine sämtlichen äußerst wertvollen Sammlungen der Murhardschen städtischen Bibliothek hinterlassen und damit dem in dieser Anstalt bereits vorhandenen sehr bedeutenden Grundstock für ein landesgeschichtliches Museum eine sehr erwünschte Vermehrung zugeführt. Gläßner hatte, abgesehen von einer hervorragenden prähistorischen Sammlung, seine Schätze fast lediglich in Rücksicht auf die Geschichte der hessischen Lande zusammengestellt. Historisch und künstlerisch wertvolle Porträts hessischer Fürsten darunter vorzügliche Werke Philipp van Dycks und Joh. Heinr. Tischbeins, eine bedeutende Waffensammlung, eine glänzende Sammlung von Münzen und Medaillen, deren Grundlage die durch Hoffmeister und v. Drach beschriebene Sammlung Prior in Marburg bildete und die durch den Verstorbenen von 6000 Stück auf 14000 gebracht und damit zu der weitaus größten Sammlung hessischer Sachen gemacht wurde, hessische Orden, Bronzen, Gläser, Majoliken Porzellan, Krüge, die entweder hessischer Provenienz oder im Gebrauch hessischer Fürsten und hervorragenden Persönlichkeiten waren, haben ihre vorläufige Aufstellung in einer Anzahl von Schränken in der Murhardschen Bibliothek gefunden. Besonders sind auch zu erwähnen die überaus seltenen Porzellangeräte aus der Zeit des Landgrafen Karl, sowie die berühmte Sepiazeichnung von Johann August Nahl, bekannt auch wegen der rühmenden Besprechung Schillers in den Propylaeen und die Erteilung eines ersten Preises durch Goethe, dessen darauf bezüglicher Brief sich ebenfalls dabei befindet. Ein Teil der Sammlungen war bisher dem Germanischen Museum in Nürnberg leihweise überwiesen, darunter auch eine für die Geschichte der Alchemie höchst wertvolle Sammlung von Apothekergerätschaften, unter denen eine Anzahl Unica. Die Sammlung ist vorläufig nur provisorisch untergebracht, wird aber, sobald für die Bibliothek der geplante Neubau fertiggestellt ist, eine würdige Heimstätte erhalten. Wir bedauern nur, dass auch dann noch die hessischen Erinnerungen zerstreut bleiben; ein Teil davon verbleibt nach wie vor in dem schon seit Jahren fertiggestellten, aber dem Publikum noch immer nicht zugänglichen, der Stadt Kassel gehörigen Bose-Museum, andere Sammlungen befinden sich in dem Unterstock der Bildergalerie in staatlichem Besitz, auf der Löwenburg, im Besitze des Geschichtsvereins u. s. w., so dass es schwer ist, rasch einen Überblick über das Vorhandene zu erhalten und das Interesse der Gesamtheit erheblich beeinträchtigt wird. Und dieses Interesse verdienen die vorhandenen Sammlungen doch in hohem Grade.

Berichtigung.

Seite 63 Zeile 7 lies besonderen statt anderen. Seite 63 Zeile 5 von unten Bansa statt Bana. Seite 64 Zeile 3 von oben Rath statt Batti.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



H. von Abbema Rad.
Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig

Hartmann & Beck Hofkupferdruckerei Düsseldorf.





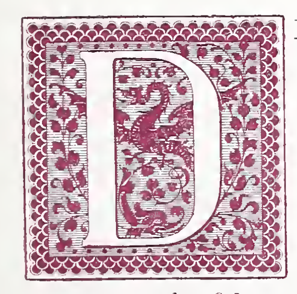
Tizian, Lünette von MAKART, im Treppenhause des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien.

DAS KUNSTHISTORISCHE HOFMUSEUM IN WIEN.

I.

Der Bau und seine Ausstattung.

MIT ABBILDUNGEN.



DEM im Sommer des Jahres 1889 vollendeten Museum für die naturwissenschaftlichen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses ist nun am 17. Oktober v. J. auch die Eröffnung des kunsthistorischen Hofmuseums nachgefolgt. Mit Ausnahme des Ausbaues der Hofburg, welcher noch im Zuge ist und gegenwärtig schnell gefördert wird, steht somit die stolze Reihe der Prachtbauten abgeschlossen da, welcher das neue Wien seinen Glanz und Ruhm verdankt.

Die beiden Hofmuseen bilden bekanntlich ein unter einander im großen und ganzen vollkommen gleichgestaltetes, nur in den Einzelheiten ihrer Ausstattung und insbesondere in ihrer inneren Dekoration abweichendes Gebäudepaar, welches ebenso, wie das neue Hofburgtheater, aus dem Zusammenwirken Baron *Karl Hasenauers* und *Gottfried Sempers* hervorgegangen ist. Den beiden Hofmuseen liegt ein preisgekröntes Konkurrenzprojekt von Hasenauer zu Grunde, welches dann in vierjähriger gemeinsamer Arbeit mit Semper seine gegenwärtige Gestalt gewann; in der gewaltigen Rustica des Untergeschosses und in der Gesamtanlage der Vestibule und Stiegenräume macht sich Sempers Einfluss deutlich geltend; in allem Übrigen erkennen wir Hasenauers Ausdrucksweise, dieser leitete ferner ausschließlich von Anfang an die Bauausführung, und namentlich die ganze innere Ausstattung der beiden Museen ist sein eigenstes Werk. Er hat in derselben dem Geiste der modernen Zeit und dem eigentümlichen Geschmack der Wiener Bevölkerung einen so charakteristischen und eleganten Ausdruck zu geben verstanden, dass man ihn einstimmig als den führenden Architekten der heutigen Wiener Schule preist.

Bevor wir in das Innere des neu eröffneten Museums eintreten, werden einige Angaben über die Größenverhältnisse des Riesenbaues und über einige Details seiner äußeren Erscheinung nicht unerwünscht sein. Das Museum bildet, gleich seinem Gegenüber, ein Oblongum von ca. 168 m Länge und ca. 74 m Tiefe. Es ist somit nahezu doppelt so lang wie Schinkels altes Museum in Berlin und um ein volles Drittel tiefer. Von dem Gesamtflächenraum der Bau-Area (10778 qm) entfallen 2059 qm auf die zwei

großen, rechts und links vom Treppenraum sich erstreckenden rechteckigen Höfe, so dass ca. 8719 qm die wirklich verbaute Fläche darstellen. Von entsprechender Großartigkeit sind die Höhenverhältnisse. Unsere Ansicht der gegen das Maria-Theresien-Monument gerichteten Hauptfaçade möge dieselben veranschaulichen. Zwei Eckrisalite und ein mächtiger Mittelbau mit Attika bilden die Gliederung der langgestreckten Fronte. Über der Attika erhebt sich die gegen den Platz vorgerückte Kuppel. Da das Niveau an der Ringstraße (links auf unserem Bilde) gegen die Lastenstraße hin (rechts) um ca. 2 m ansteigt, beträgt die Höhe des Gebäudes vom Trottoir bis zur Sima des Hauptgesimses dort ca. 27, hier 25 m. Durch die Anlage eines Tiefparterres ist diese Differenz ausgeglichen. Schinkels altes Museum in Berlin hat eine Höhe von 19 m. Die Kuppel des Wiener Hofmuseums erreicht inklusive der bekrönenden Statue eine Höhe von etwas über 64 m.

Der gesamte Außenbau ist massiv in Stein ausgeführt — nur bei den Hoffaçaden kam Mörtelverputz in Anwendung — und die Masse der zur Ausführung der Façaden beider Museen erforderlichen Quadern erreichte das enorme Maß von einer halben Million Kubikfuß. Neben den Kalksteinen aus den kleineren Brüchen des Leithagebirges kam besonders der treffliche, seit alter Zeit beliebte Zogelsdorfer Stein zur Verwendung. Die kleinen weißen und roten Säulen an den Fenstern des Hochparterres und des ersten Stockes lieferten die Brüche von Trient. Auf den Eisenkonstruktionen der Dächer liegen rote und blaue Schieferplatten südfranzösischer und englischer Provenienz.



Albrecht Dürer, Statue von Schmidgruber, am Äußeren des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien.

Für die bildnerische Ausstattung der beiden Museen hat Semper einen gedankenreichen Plan ausgearbeitet, von dem bei früheren Anlässen wiederholt in dieser Zeitschrift die Rede war. Er besteht in einer Verbindung allegorischer und historischer Darstellungen und giebt allen Arten plastischer Gestaltung, der Statue, der Gruppe, der Büste, dem Relief, Gelegenheit zur mannigfaltigsten Entwikkelung ihrer Ausdrucksformen. Für den Gesamtaspekt des Äußeren fallen vornehmlich die auf der Balustrade der Dächer angebrachten Statuen ins Gewicht. Auf dem kunsthistorischen Museum sind es die Idealporträts oder wirklichen Bildnisstatuen der hervorragendsten Künstler und Förderer der Kunst aus dem Altertum, dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit, zum Teil sehr charakteristische Figuren wie z. B. der Führich und der Schwind von Tilgner, und der nebenstehend abgebildete Dürer von Schmidgruber, die jedoch auf ihren hohen Standorten unmöglich zur erwünschten Wirkung gelangen können. Das Gleiche gilt von der Kolossalstatue der Pallas Athena oben auf der Hauptkuppel, von *J. Benk,* und von den vier sitzenden allegorischen Gestalten in den Tabernakeln, welche den Tambour der Kuppel umgeben. Diese von *Gastell* modellirten Kolossalfiguren stellen die wichtigsten Geistesthätigkeiten und Eigenschaften dar, welche den Künstler zur Meisterschaft führen: die Begabung, das Maß, die Begeisterung und die Willenskraft. Näher dem Beschauer und daher wirksamer sind die sitzenden Gestalten und Gruppen am Haupt- und Parterregeschoss des Mittelrisalites. Wir haben von diesen im vorigen

Jahrgange, Seite 262, die schöne Gruppe von „Eros und Psyche“ von *J. Benk* den Lesern vorgeführt und fügen dem nächsten Aufsatze die Statue des „Kunstgewerbes“ von *K. Kundmann* bei, die zu den gelungensten Schöpfungen dieses Meisters zählt. Von dem übrigen bildnerischen Schmuck, den Köpfen und Reliefmedaillons an den Fenstern des zweiten Stockwerkes, sowie dem Zierwerk der Zwickel und dem sonstigen Ornament wollen wir absehen und nur im allgemeinen bemerken, dass dieser ganzen gestaltenreichen Ausstattung der Gedanke zu Grunde liegt, einerseits den Einfluss des Kulturlebens der Völker und Zeiten auf den Entwickelungsgang der Kunst, andererseits die geistige und erziehliche Macht der Kunst über die Menschheit zum Ausdruck zu bringen.

Nach dieser Ouverture öffnet sich uns jetzt das Innere des Gebäudes, wo alles das, was außen nur in großen Zügen angedeutet ist, nun durch das Zusammenwirken einer glanzvollen, farbigen Dekoration mit dem kostbaren Inhalte der in geschlossener Kette aufgestellten Sammlungen zu einem unvergleichlichen Gesamtbilde der Kunstgeschichte voll ungezählter genussbringender und lehrreicher Einzelheiten sich entfaltet.

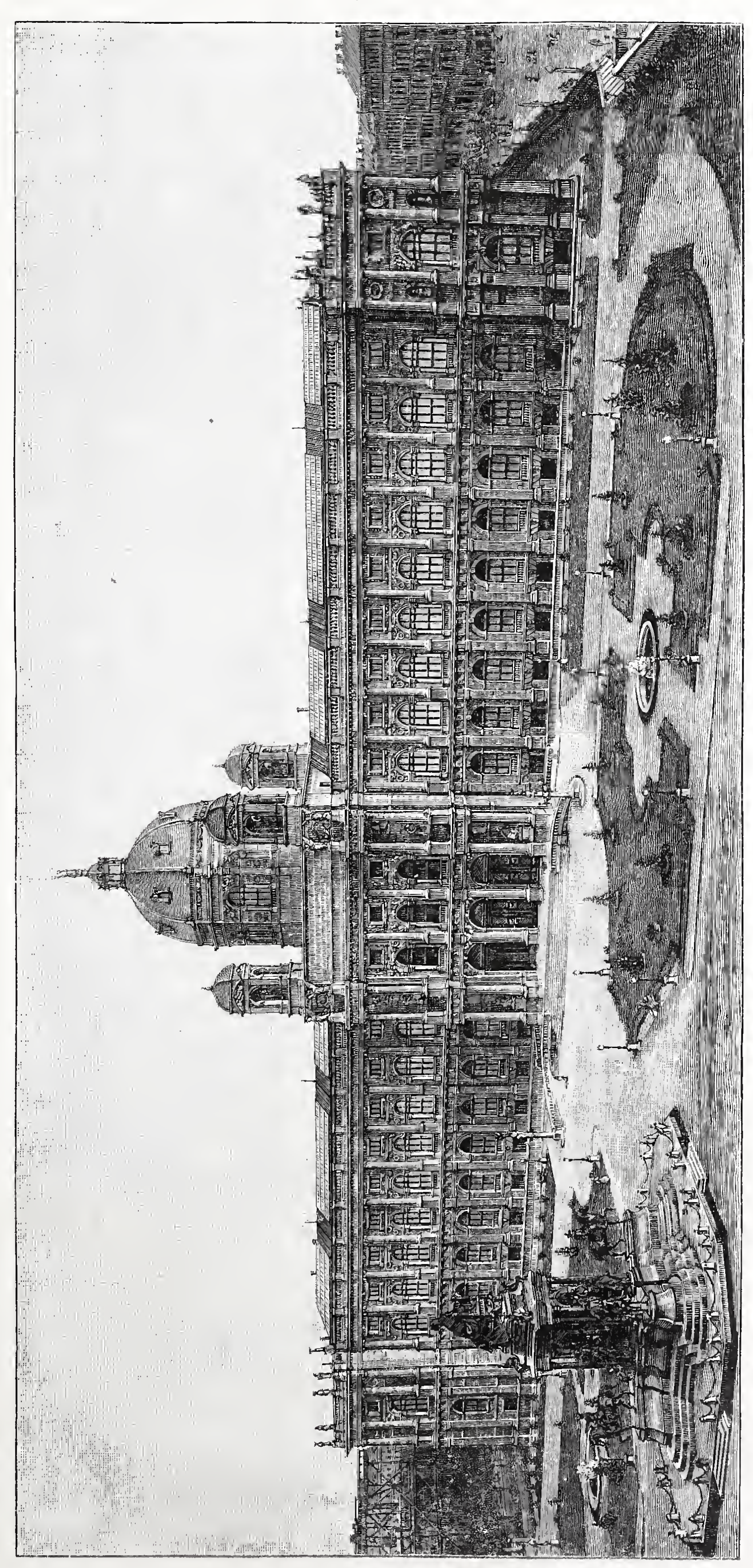
Es gilt mancherorts als Glaubenssatz, die Ausstattung von Museumsräumen müsse möglichst einfach sein, um die Werke der Kunst zur vollen Wirkung zu bringen. Bei der Anlage des Wiener kunsthistorischen Museums wurde vielmehr das Prinzip eingehalten, den Juwelen der alten Meister die denkbar glänzendste Fassung zu geben. Das Vollkommenste, was die hochentwickelte Wiener Bautechnik, Dekorationskunst und Kunstindustrie zu leisten vermögen, wurde aufgeboten, um der inneren Ausschmückung des Museums bis in alle Details der figürlichen und ornamentalen Verzierung die künstlerische Weihe zu geben. Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muss selbst ein Kunstwerk ersten Ranges sein: das war hier der leitende Gedanke. Und in der Durchführung dieser Idee hat *Hasenauer* wahrhaft Bewundernswertes geleistet. Ein feiner, in der Schule van der Nülls gebildeter Schönheitssinn verbindet sich in ihm mit der umfassendsten Kenntnis aller technischen Hilfsfächer und Kräfte, mit dem ernsten Sinn für Gediegenheit und Formvollendung. Ein Hauptelement in der künstlerischen Ausstattung des Innern, besonders der Vestibul- und Treppenräume, bildet die Fülle farbigen Marmors, welche zu Säulen und anderen Gebäudeteilen verwendet ist. Damit verbindet sich eine nicht minder wirkungsvolle Anwendung farbigen Stuckmarmors aus der weltberühmten Werkstätte Anton Detoma's. Es erscheint uns geboten, zunächst den nirgends übertroffenen Leistungen des letztgenannten ausgezeichneten Mannes hier einige Worte zu widmen. Die farbenprächtigsten französischen, italienischen, afrikanischen Marmorarten, auch Serpentin und schwedische Granite, und der herrliche feintönige Sarrancolin aus den Pyrenäen wurden in Detoma's Anstalt auf die täuschendste Weise imitirt und bei der Verkleidung von Wandflächen, Thürumrahmungen, auch Säulen u. s. w. in so scharfen Formen und in so glänzender Politur hergestellt, dass der Kennerblick des Geologen und das prüfende Auge des Architekten dadurch in gleicher Weise befriedigt und entzückt werden müssen. — Von den zur Verwendung gelangten edlen Steinsorten seien folgende genannt: Carrarischer Marmor bildet das Material der Treppengeländer, deren Baluster aus rotem Engelsberger Marmor hergestellt sind. Die Teppichmuster des Bodenbelags bestehen gleichfalls aus carrarischem Marmor und schwarzem belgischen Kalkstein. Von brillantem, aber etwas unruhigem Effekt ist der schwarz und weiß gefleckte Grand antique, ein schon den Römern bekannt gewesener prächtiger französischer Marmor, aus dem die Schäfte der großen, mit vergoldeter Bronze montirten Säulen des Treppenhauses gearbeitet sind. Nicht minder schön und von ruhiger, feierlicher Gesamtwirkung ist der dunkle Marmor aus Porto venere bei la Spezia, welcher bei den kleinen Säulen, im Kuppelraum des ersten Stockwerks zur Anwendung kam. Auch in den unteren Sälen des Museums ist zu den Säulenschäften mancher kolossale farbige Block verarbeitet, der des Materials wegen Beachtung verdient: als Gebälkträger in der ägyptischen Sammlung dienen drei antike Bündelsäulen mit Knospenkapitälen aus rotem Granit von Syene, zu denen die tellerförmige Basis und der auf dem Kapitäl ruhende Abacus aus rötlichem Granit von Baveno neu hergestellt wurden; in den darauffolgenden Sälen dienen derselbe Granit von Baveno, Diorit vom Fichtelgebirge, prächtiger roter schwedischer Granit, bayerischer Granit und Mauthausener Granit als die Materialien der mächtigen Säulenschäfte, auf denen die Scheidemauern des oberen Stockwerkes ruhen; die Basen und Kapitäle dieser Säulen bestehen meistens aus krystallisirtem Kalkstein österreichischer und italienischer Herkunft. Von prächtiger Wirkung ist die an den Basen dieser Säulen durchgängig angewendete vergoldete Bronzebeklei-



Das Treppenhaus des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien.

dung: ein dekoratives Element, welches auch an Kapitälen, Thürumrahmungen und Gebälken vielfach und stets mit edlem Geschmack verwendet worden ist.

Der plastische und malerische Schmuck der Innenräume kulminirt im großen Vestibul und Treppenraum und in der Hauptkuppel, obwohl auch einzelne der Säle reich mit bildnerischer Ausstattung bedacht sind. Die Glanzpunkte der malerischen Ausstattung bilden Makarts Lünetten unter der Decke des Treppenhauses, von denen wir eine in Abbildung vorführen. Es sind farbige Personifikationen der großen Meister der Malerei, dazu in der Mitte, dem Eingang gegenüber die Allegorie „Gesetz und Wahrheit". Die Bilder gehören an Rhythmik der Komposition und goldtoniger Kraft der Farbe zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters und rufen in jedem Beschauer heute das schmerzliche Bedauern darüber wach, dass uns Markart bei seinem frühen Tode zu dem ihm gleichfalls zugedacht gewesenen Hauptbilde an der Decke des Treppenraumes nur die flüchtige Farbenskizze hinterlassen hat. Die „Apotheose der Kunst" von *Michael Munkacsy,* welche an Stelle von Makarts „Lichtspender Apollon" getreten ist, bietet leider keinen Ersatz für das unwiederbringlich Verlorene. Es ist eine „grande machine" ohne Geist und Würde, in deren kreidiger Farbe kaum eine Spur von Munkacsy's unleugbarem koloristischen Talent zu erkennen ist. Wie blitzt und perlt es dagegen von glücklichster Begabung in dem Cyklus von



Façade des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien.

vierzig figurenreichen Kompositionen, mit welchen *Franz Matsch* und seine Ateliergenossen, die Gebrüder *Gustav* und *Ernst Klimt,* die Zwickelfelder und Interkolumnien an den Wänden des Treppenraumes ausgefüllt haben! Schade, dass diesen jugendlich rüstigen Kräften hier kein breiterer Platz zur Entfaltung angewiesen werden konnte. — Höchst anziehenden malerischen Schmuck tragen auch die Säle der Antikensammlung: im neunten, zehnten und dreizehnten Saal sind die Decken mit reizvollen zartgetönten, allegorischen Bildern von *Karger* und *Simm* ausgestattet; dazu kommen zwei landschaftliche Darstellungen österreichischer Ausgrabungsstätten auf Samothrake und in Kleinasien von *R. Ruß* und *H. L. Fischer.* Den Fries des elften Saales zieren sechsundsiebzig kleinere und größere Felder mit Kompositionen aus dem antiken Götterkreise von *Aug. Eisenmenger.* Die größeren dieser Gemälde imitiren Marmorreliefs auf blauem Grund, die kleineren heben sich kameenartig von braunem Hintergrunde ab. Diese mit großem Geschick behandelte Dekoration macht auf dem gelbem Stuckmarmor der Wandflächen einen überraschenden Effekt.

Richtet man an uns die Frage, welchem der Räume wir in Bezug auf Anordnung, Architektur und Schmuck die Palme reichen, so kann für uns kein Zweifel darüber obwalten, dass dieselbe dem großen Kuppelraum des Hauptgeschosses gebührt. Dieser Raum ist nicht nur baulich das Centrum, sondern auch künstlerisch der Glanzpunkt des Gebändes. Der große Treppenraum, in den unsere Abbildung blicken lässt, erscheint uns bei manchem viel strahlenderen Detail doch im ganzen nicht völlig harmonisch ausgeglichen. Abgesehen von dem nüchternen Eindruck des Munkacsyschen Bildes machen auch die beiden großen wappenhaltenden Löwen aus karrarischem Marmor auf den Eckpfeilern der Treppengeländer sich zu aufdringlich geltend und stören die Wirkung der Canovaschen Theseusgruppe, welche auf dem Mittelpodest der Treppe steht. Der große Kuppelraum dagegen ist frei von jeder solchen störenden Einzelheit. Hier ist kein vielfarbiger malerischer Schmuck angebracht; außer der fein abgestuften architektonischen Gliederung und Ornamentik, welche in warm grauen und goldigen Tönen gehalten ist und mit dem Schwarz der großen Eckpilaster ein köstliches Ensemble bildet, erfüllen die Flächen des Baues und seiner Wölbung nur eine große Zahl dekorativer Skulpturwerke, Zwickelfiguren, Friesreliefs, Medaillons u. s. w., in deren Ausführung *Benk, Kundmann, Tilgner* und *Weyr* mit einander gewetteifert haben. Die Darstellungen gelten der Kunstpflege des österreichischen Kaiserhauses und der Verherrlichung seines Mäcenatentums, unter dessen Repräsentanten Kaiser Franz Joseph I. als der größte und ruhmreichste dasteht. Das von Weyr modellirte Fußrelief gegenüber dem Haupteingange, welches den regierenden Kaiser als den Vergrößerer und Verschönerer Wiens darstellt, geben wir in Abbildung bei unserm zweiten Aufsatze. Als ein Beispiel der kostbaren Holzarbeiten, welche gleichfalls zur Ausschmückung des herrlichen Kuppelraumes beitragen, sei schließlich auf die Mittelfelder der vier Thürflügel hingewiesen, welche die Eingänge in die rechts und links befindlichen Galeriesäle schließen. Sie tragen vier weibliche Gestalten mit Lorbeer- und Palmzweigen, die von *Hermann Klotz* in Eichenholz geschnitzt sind. — Manches ähnliche Detail wäre noch aus der Fülle der dekorativen Kunstarbeiten hervorzuheben, in deren sinnvoller und gediegener Schönheit die Wiener Schule durchgehends ihren hohen Stand bekundet. Doch es ist Zeit, dass wir uns nun von der glanzvollen Hülle des Ganzen seinem eigentlichen Kerne, den Sammlungen selbst und ihrer Aufstellung, zuwenden, was im zweiten Artikel geschehen soll.

C. v. L.

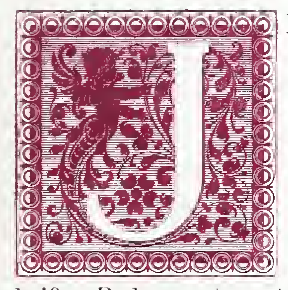




Ilja Jefimowitsch Repin.

ILJA JEFIMOWITSCH REPIN.

MIT ABBILDUNGEN.



M Mittagssonnenbrand, im glühenden Sande des flachen, schattenlosen Flussufers schreiten sie einher, Männer, Jünglinge, Knaben; den breiten Zugriemen um Brust und Schultern, die nackten braunen Beine gegen den heißen Boden gestemmt; wüst fällt das Haar in die braunrote, schweißtriefende Stirn; der eine und andere hält die Arme gegen die sengenden Strahlen schützend vor das Gesicht; eine eintönige, unendlich schwermütige, nur wenige scharf markirte Takte zählende Weise singend — so ziehen sie daher, die „*Burlaki*“ und schleppen die hochmastige, buntbemalte Getreidebarke stromauf durch die weite, menschenleere Fläche, gestern, wie heute und wie heute, so morgen; es ist, als wären sie seit Jahrhunderten schon so einhergeschritten, als würden sie weitere Jahrhunderte so hinziehen, Typen des europäischen Sklavenlebens aus freiem Willen; bunt zusammen gewürfelt vom Schicksal, aus dem Norden, Süden und Osten des weiten Reiches, verschiedener slavischer Stämme Söhne; eherne Gestalten zumeist, aber auch gebrechlich Aussehende, gleichmütig die einen, finster brütend die anderen — alle an demselben Strang ziehend.

* * *

Eine *Kirchenprozession* zieht des Weges daher ... Alles Volk aus der Umgegend des Kirchdorfes hat sich in Bewegung gesetzt; Jung und Alt, Lahme und Gesunde; ein Haufe Bauern in zerrissenen Pelzen und geflickten Kleidern trägt eifrig, aber sichtlich ermüdet und stumpfsinnig blickend, auf Stangen einen schweren, reich und festlich mit Bändern geschmückten Heiligenbildschrein voraus — das Heiligtum des Dorfes, dem der Aufzug gilt. Hinter ihnen her drängt und stößt die Masse, aus der hochragend ein Landgendarm auftaucht, mit geschwungener Knute links und rechts tüchtige Hiebe austeilend, Platz zu schaffen für die Geistlichkeit und die Sänger mit Weihkesseln und Kirchenfahnen, und für den Landpolizeimeister und die Dorfältesten . . . Und wieder Volksmassen und flatternde Fahnen und am Schlusse des schier endlosen Zuges abermals ein Landgendarm mit der Knute. Vorne aber, da giebts Lahme und Verwachsene; ein schmutziger, stier dreinblickender Küster hat sich aus dem Zuge herausgedrängt und ordnet sein langes, ungekämmtes Haar mit verzückten Augen schreitet hier auch, das

Gedränge fürchtend, eine beleibte Krämersfrau, in den Armen den Schrein eines Heiligenbildes haltend, ganz Andacht und Hingebung . . . Etwas unendlich Stumpfsinniges, Rohes, Drückendes liegt auf den meisten Gesichtern und auf dem Ganzen, in dessen Mittelpunkt zwischen Kirchenfahnen die Knute saust. . . .

* * *

. . . Ein alter Mann mit blutbespritztem Gesichte und von Verzweiflung entstellten Zügen kniet am Boden, inmitten einer reichen altrussischen Kremlhalle; die Augen quellen, im Entsetzen vergrößert, fast aus den Höhlen heraus und starren in das Nirwana endloser Gewissensqual; in den Armen hält er eine zusammenbrechende Jünglingsgestalt, des Todes schaurigen Schatten im blutüberströmten Antlitz, das aber doch dabei einen rührend sanften Ausdruck milden Vergebens zeigt und auf dem eine vom körperlichen und seelischen Schmerz ausgepresste Thräne zitternd haften geblieben ist . . . Vorne auf dem prächtigen, Falten werfenden persischen Teppich liegt ein eiserner Stab, daneben befindet sich eine große Blutlache . . . Eine gewaltige Tragödie — ein Sohnesmord! Und ein gewaltiger, tief ins Herz greifender Kontrast — dieser Kontrast der Verzweiflung eines Rasenden mit dem Tod des versöhnt sterbenden Märtyrers . . . Was sind die beiden? *„Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan Iwanowitsch am 16. November 1581.“* Und wer mit der russischen Geschichte gut vertraut ist, der weiß, dass der berühmte Moskowische Zar an diesem Tage seinen Leibeserben im Jähzorn erschlug — eine Blutthat, über deren Motive die verschiedensten Versionen kursiren.

* * *

. . . Wir sind in Myra, in Lykien (in Kleinasien) zu Beginn des 4. Jahrhunderts n. Chr., als dort, unter dem grausamen Kaiser Licinius der *hl. Nikolaus der Wunderthäter* als Erzbischof wirkte. Die Legende erzählt uns, der Mann Gottes habe einst durch persönliches Eingreifen die Hinrichtung dreier unschuldig zum Tode Verurteilter verhindert. . . . Der Moment wird uns vorgeführt, wir wohnen ihm bei, denn ein Bild ist's, vor dem wir auch hier wieder stehen, wie die drei Male vorher. Und ein eigentümliches Bild. Weder excellirt es durch brillante Accessoiremalerei, noch ist's koloristisch schön oder in der Linienführung der Komposition anmutend, noch endlich gar nimmts durch Naturtreue in dem äußeren Apparat gefangen. So, wie die Szene frei gemalt ist, könnte sie sich — abgesehen natürlich von den griechischen Gewändern — ebensogut am Ufer der Newa, oder der Donau, am Fuße des Riesengebirges oder des Urals zugetragen haben. Die Komposition zeigt Härten: die im Hintergrunde aufgereihten Gestalten wirken weder koloristisch, noch sind sie anders, denn als recht flüchtig behandelt und die aus dieser grauen Masse symmetrisch aufragenden Spieße der Krieger nichts weniger, als malerisch. Und doch packt einen das Ganze, dank der Expression der sechs Hauptfiguren auf dem ersten und zweiten Plan. Obzwar auf dem letzteren stehend, beherrscht der Heilige, im Mittelpunkte des Bildes auch räumlich sich befindend, das Ganze mit seinem Blicke, in dem sich Milde und Strenge so schön paaren, und mit der gebieterischen Bewegung, mit der er dem herkulisch gebauten, tierisch und dabei verblüfft blickenden Henker auf dem ersten Plan, rechts in der Ecke, in den Arm fällt, der eben den tödlichen Streich auf den Nacken des vor ihm knienden ersten der drei Opfer führen will. Die von Ketten belasteten Hände vor die Brust haltend, den bangen Blick zur Erde senkend, erwartet der Mann den Streich, nicht ahnend, wodurch er im letzten Augenblick aufgehalten wird. Aber die beiden anderen Delinquenten — sie ahnen's nicht nur, sie wissen es: vergeisterten Blickes hängt das Auge des elenden Jünglings an dem Heiligen, der da so machtvoll dazwischentritt zwischen das grause Schauspiel; und in die Knie sinkt, weiter nach hinten, der kraftlose Greis, die Arme ausbreitend nach dem rettenden Engel in Menschengestalt, überwältigt von dem Bewusstsein der Rettung im letzten Augenblick. Die sechste Figur ist ein seitwärts vom Bischof stehender Liktor oder Präfekt, der mit falschem, süßem Lächeln dem seiner nicht achtenden Priester etwas zuflüstert, in seiner Gebärde verratend, dass er trotz aller cäsarischen Vollmachten den Kampf mit *dem* da nicht aufnehmen will. Der Ausdruck und die Haltung dieser sechs Figuren, die gleichzeitig die vier Lebensalter auf das treffendste verkörpern, und vor allem der Kontrast zwischen der Hoheit des Priesterkopfes, der Niedrigkeit in dem Liktorantlitz und der Roheit im Gesicht des Henkers, und die verschiedenen Empfindungen, die sich in den Gesichtern und der Haltung der drei Todeskandidaten ausdrücken — das ist's, was den Beschauer so machtvoll zwingend fesselt und ihn lange vor dem Bilde weilen lässt . . .

* * *

Ich habe Sie vorerst vor vier der Hauptbilder (aus den Jahren 1873, 1883, 1885, 1889) jenes russischen Malers führen wollen, der, von den einen vergöttert, von den anderen verlästert, sicher heute

zusammen mit Wassili Wereschtschagin die russische Kunst auf das eigenartigste repräsentirt — ehe ich Ihnen den im Auslande wohl noch ganz unbekannten Schöpfer derselben selbst vorstelle.

Es ist das der russische Millet, wie wir ihn füglich nennen könnten, wenn er nicht auch nebenbei andere den Franzosen ganz fremde slavische Züge berückend schön, noch originell hässlich malt, der aber immer fesselt und packt, denn er ist ein Genie, ein Genie mit allen seinen leuchtenden Seiten und Verirrungen, ein Genie, dabei erwachsen auf rein nationalem Boden.

Der interessante, wiewohl schweigsame, unermüdlich arbeitende, Fremden nur wenig zugängliche



Der heil. Nikolaus, eine Hinrichtung verhindernd. Von J. Repin.

zeigte: *Ilja Jefimowitsch Repin,* der unbekümmert um verhimmelndes Lob und schmähsüchtigen Tadel, ruhig seinen eigenen Weg geht, weder akademisch-konventionell malend, noch zur strengen Observanz des Impressionalismus und Naturalismus sich bekennend, weder ausschließlich im Realismus aufgehend, noch im Idealismus seinen Kopf verlierend; ein Künstler der weder „Atelino“-, noch Freilichtmaler ist, weder und aus seinem Atelier keineswegs, wie so mancher andere Modemaler, einen Klub und Salon der Kunstmäcene und Beaumonde machende Mann ist heute 47 Jahre alt.

Er wurde 1844 geboren, in Tschugujewo, im Gouvernement Charkow, einem alten Kosakengeschlecht entstammend. Sohn eines unbemittelten Offiziers, wuchs er unter oft drückender Armut auf,

in der Dorfschule, die seine Mutter unterhielt, den ersten Unterricht empfangend und diesen dann fortsetzend bei dem Küster der Ortskirche. Dann trat er in eine militärische Topographenschule ein, die indessen aufgelöst wurde, als er sein 13. Jahr erreicht hatte. So jung er damals war, so hatte doch schon die Liebe zur Malkunst von seinem Herzen dermaßen Besitz genommen, dass er sich ganz ihr zu widmen entschloss. Zum Glück lebte am Ort ein Maler, P. M. Bunakow, wohl Handwerker mehr, denn Künstler, der sich seiner annahm und ihm in den technischen Handgriffen und im Zeichnen Unterricht erteilte. Und so rasch machte der Knabe Fortschritte, dass er bereits nach drei Jahren im stande war, sich mit dem Malen von Heiligenbildern sein Leben zu fristen. Mehr noch, weitere drei Jahre später ward es ihm möglich, sich nach der fernen Kaiserstadt an der Newa aufzumachen, um in die Akademie der Künste einzutreten, was ihm jedoch erst 1865 gelingen sollte. Von der Akademie wollte er nichts annehmen, als Belehrung, keine Geldunterstützung, und während der sechs Jahre, die er ihr als Zögling angehörte, unterhielt er sich selbst.

Aber was hatte er gelernt in diesen sechs Jahren, wie mächtig entfaltete der in ihm wohnende Genius seine Schwingen! Bereits in dem Konkurrenzgemälde um die kleine goldene Medaille, das gewohnheitsmäßig ein breitgetretenes akademisches Thema behandelte: *„Hiob und seine Freunde“* (1869) zeigte Repin Eigenart in der Auffassung und noch mehr im Gemälde *„Das Töchterlein des Jairus“* (1871), das ihm die große goldene Medaille und damit ein mehrjähriges Reisestipendium eintrug. Ungleich und voll Fehler in der Komposition, die auf Rechnung der akademischen Routine und Tradition zu schreiben waren, zeigte es doch, neben schöner Technik, einen besonderen Zauber in der Behandlung des toten Mägdleins, einen Zauber, der sensationell wirkte und Repins Namen mit einem Schlage in aller Leute Mund brachte.

Inzwischen hatte er denn schon den Entwurf zu seinen *„Burlaki“* fertig gemacht, welches Gemälde aber erst 1873 an die Öffentlichkeit gelangte. Vor seiner Abreise ins Ausland, malte er, 1872, im erstklassigen Hotel „Szlawjanski Bazar“ zu Moskau, eine ganze Reihe lebensgroßer Porträts russischer, polnischer und tschechischer Komponisten, als Schmuck für einen Konzertsaal ... Und dann ging's hinaus, nach Paris und Rom vornehmlich, alte und moderne Meister zu studiren. Wie viele junge russische Künstler, fand auch Repin im Auslande keine Befriedigung; mit tausend Banden zog es ihn heimwärts und, wenn ich nicht irre, bat er noch vor Ablauf des Stipendiums um die Erlaubnis, zurückkehren zu dürfen. Charakteristisch genug, war das beste Bild aus dieser ausländischen Zeit: *„Szadko im Wunderreiche des Meeres“*, das eine nationale Sage behandelte und in das der junge Künstler seine ganze Sehnsucht nach der Heimat hineinlegte, die einen ebenso fesseln, wie die Behandlung des sonnenlichtdurchfluteten Meeresinnern mit seinen Nixen und Nymphen, die verschiedene europäische Frauentypen verkörpernd, vergebens nach dem jungen, schönen Ssadko haschen: ihn fesselt nur die in der Ferne verschwommen auftauchende Tschernawuschka, die offenbar das russische Weib, das Russische verkörpert. Für dieses Bild erhielt Repin den Grad eines Akademikers und damit auch hörte seine Verbindung mit der Akademie auf (1876).

* * *

In den sechziger Jahren hatte sich in Russland eine lange zurückgehaltene liberale Richtung Bahn gebrochen. Unter ihrem Einfluss begann sich das nationale Selbstbewusstsein zu regen; die Regierung hatte mit ihrem gewaltigen Reformprogramm, das mit der Aufhebung der Leibeigenschaft so machtvoll einsetzte und das „Emanzipation auf der ganzen Linie“ zu seiner Losung machte, zur Selbstthätigkeit aufgerufen; mit der Selbstthätigkeit ging die von dem Kriegsdonner der Krimkampagne geweckte Selbsterkenntnis Hand in Hand und im großen Freiheitszuge, der durch das weite Reich brauste, traten nun Ideen und Anschauungen mit dem Visum offizieller Existenzberechtigung an das Tageslicht, die bisher nur ein verborgenes und geheimes Dasein gefristet hatten, so dass sie auch in der Litteratur bloß ganz zaghaft sich verraten durften.

Ein gewaltiger Umschwung vollzog sich. Und wie jeder Umschwung, wie jede Scheidung von Altem und Neuem, den Blick für vorhandene Mängel schärft und zunächst die negativen Seiten zum Ausdruck bringt, die Satire gebiert, so war es auch hier. Und das kräftige Ringen mit einer neu hereinbrechenden Zeit vollzog sich auch auf den Gebieten der Litteratur und Kunst als der beredte Ausdruck der Anschauungen und Bestrebungen der gesamten Gesellschaft. Es brach die Zeit der Tendenzlitteratur und der Tendenzmalerei an; in der Publicistik, Belletristik, Kritik, in der bildenden Kunst — überall derselbe Gesinnungsprozess, derselbe „Sturm und Drang“, dieselben „brennenden Tagesfragen“. Was die Gissemski, Turgenjew, Nekrassow, Dosto-



Repin pinx. F. Krostewitz sculps.

DIE HEIMKEHR AUS SIBIRIEN

[illegible] Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus Leipzig



jewski mit ihren von oft künstlerisch unaufgelöstem Realismus, von herben oder schwermütigen, pessimistisch-satirischen und pessimistisch-sentimentalen Geiste erfüllten Dichtungen auf dem Gebiete der Litteratur thaten — das thaten in der Kunst eine Reihe von Malern, wie der verstorbene Perow, wie Jakobi, W. Makowski, Morosow, Korsuchin u. a., die alle noch heute leben, aber inzwischen andere geworden sind und ihre damalige „Sturm- und Drangperiode“ wohl gar vergessen haben.

„Genre“-Malerei und „Realismus“ hatte es schon früher gegeben. Ihr Beginn fällt in die zwanziger Jahre, wo Wenezianow nach dieser Seite hin der Bahnbrecher wurde. Zwanzig Jahre später war es dann Fedotow, der dieselbe Richtung in der Malerei vertrat, wie Gogol in der Litteratur. Wieder 20 Jahre später aber ist diese realistische Richtung schon hinausgewuchert aus dem Gebiete der Kunst in das der Tendenz. Von Perow an begegnen wir bei unseren Genremalern einem ausgesprochenen Hang zum Spintisiren und Grübeln — bei tiefer Empfindung; einem krankhaft pessimistischen Zug mit starker Neigung zu räsonnirender, tendenziöser Art bei feiner Beobachtungsgabe. Trübe, schwere auch einfach hässliche Motive kommen zur Herrschaft, wie sie sich ergaben bei der Beschäftigung mit der Lage der Bauern, überhaupt des Mannes aus dem Volk, mit den vielfachen Schäden der Verwaltung, der moralischen Korruption der höheren Stände, dem immer stärker klaffenden Gegensatz zwischen dem „schwarzen“ Volk und der Intelligenz, mit der Trunksucht und dem Obskurantismus der Landbevölkerung, mit der Bedrückung der Kleinen, Geringen etc. etc. Das war's, was die Litteratur anzog, das auch suchten Pinsel und Zeichenstift auf der Leinwand und dem Papier festzuhalten.

Seelischen und körperlichen Gebrechen, materieller Misère, nackter Hässlichkeit begegnen wir auf den Bildern der jungen Maler der sechziger und der siebziger Jahre. „Jung-Russland“ wollte es nur mit der Wahrheit des eigenen, nationalen Alltagslebens zu thun haben und es sah in diesem Alltagsleben vornehmlich nur das Hässliche, die schwarzen Seiten. Der nationale Realismus, der in Litteratur und Kunst Platz gegriffen hatte, ging mit Pessimismus Hand in Hand, und nichts fehlte ihnen so sehr, als künstlerische Objektivität, die ja auch heute noch nicht zur berechtigten Herrschaft gelangt ist.

Auf dem Gebiet des Künstlerischen musste dieser Umschwung notgedrungener Weise auch in einer Opposition gegenüber der Akademie, als dem Ausdruck des strengen Bureaukratismus, apodiktischen und unfehlbaren Protektions- und Traditionswesens zu Tage treten. Diejenigen jungen Künstler, die sich von der „Schule“ keinen Kanzleistil vorschreiben, ihrem Schaffen keine Uniform aufzwingen lassen wollten, denen Phantasie und schöpferische Kraft höher standen, als Kodex und Paragraphen, und denen Konvention und Schablone als ein allzu hoher Preis für Medaillen und Diplome erschienen, und die in jeder Beziehung „freie“ Künstler sein wollten — sie wandten sich von der Akademie ab, und es vollzog sich auch bei uns jene Spaltung in der Welt der Künstler, die früher oder später ja in der Geschichte der Kunst jeglichen Volkes auch im Westen sich vollzogen hat.

Aus der Mitte dieser Künstler rekrutirte sich Ende der sechziger Jahre die „Gesellschaft für Wanderausstellungen“, die durchweg auf dem Boden des Nationalen und Realismus stand, hier und da wohl hart bis an die Grenzen des Kunstschönen in Manier und Motiv auswuchernd, während das nationale Element zu kunstfeindlicher Tendenzliebe ausartete — von der großen Menge aber als die lebenskräftigere, jugendfrischere, hoffnungsreichere Richtung begrüßt und gepriesen. Berechtigt war diese Bewegung innerlich gewiß und von unverkennbarem Segen gewesen ist sie jedenfalls auch — das lässt sich heute bereits konstatiren, aber wen sie ergriff, der musste zusehen, dass er nicht so oder so zu Fall kam.

* * *

Wir dürfen hier leider bei dieser höchst interessanten „Sturm- und Drangperiode“, deren Spuren, wie gesagt, auch heute noch lange nicht ganz geschwunden sind, uns nicht länger aufhalten, den einzelnen Momenten und Elementen der Bewegung nicht nachgehen, ihre weitere Entwickelung bis auf unsere Tage nicht verfolgen — aber kurz erwähnt werden musste dieselbe, wenn man Repin verstehen will.

Er war aber unter den erst gekennzeichneten Einflüssen erwachsen und herangereift. Als er aus dem Auslande zurückkehrte, schloss er sich daher vollständig der „Gesellschaft der Wanderaussteller“ an, bald einen mächtigen Eckstein derselben bildend. Da er genialer war, als die meisten seiner Gesinnungsgenossen, traten auch die Auswüchse ihrer Richtung in besonders machtvoller, sensationeller Weise gerade bei ihm zu Tage: seine brillante Technik artete oft in kraftgenialische Hudelei und impressionalistische Sudelei aus und seine Motive waren mitunter von in die Augen springender hässlicher Tendenz.

Wenn seine „*Burlaki*", die er als nur 29jähriger zu schaffen vermochte, nicht bloß in technischer Hinsicht, in Bezug auf die virtuose Sonnenbrandmalerei, die feine individuelle Charakteristik der einzelnen Typen, sondern auch in Bezug auf den inneren Gehalt, den man fast als eine Epopöe des russischen Volksgeistes bis mindestens zur großen Emancipationsaera bezeichnen kann — eines der aller bedeutendsten Bilder der russischen Malkunst der letzten 40 Jahre bedeuten, so zeigte die 10 Jahre später gemalte „Prozession" in einer Hinsicht einen Rückschritt: Die Epopöe war zur Satire geworden; das Volkstümliche — zur Fratze; das objektiv Historische — zum tendenziösen Pessimismus.

In der Zwischenzeit waren von Genrebildern hauptsächlich zwei entstanden, die mehr von sich reden machten: „*Die Zarewna Sofia*", am Fenster der Klosterkapelle stehend, in die sie ihren Bruder, Zar Peter sperrte, die an dem Galgen baumelnden Strelitzen, ihre getreuen Genossen, betrachtend (1879) und „*Abschied des Rekruten*" (1880) — das eine mit der Roheit des Motivs und der Steifheit der Komposition, das andere mit ungesunder Sentimentalität und des abermals Gemachten der Komposition, innerhalb deren nur das Weib des Rekruten eine Ausnahme bildet: hier ist Natur und Wahrheit, Freiheit von allem Gekünsteltem. Auch in technischer Hinsicht zeigen diese beiden Bilder Repin nicht auf der Höhe seines Könnens, wiewohl er auch hier als guter Kolorist sich bethätigte. Eine humoristische Note dagegen — bei Repin eine große Seltenheit — schlug der „*Feiertagsabend*" an (1881). Das Bild voll urwüchsigen Humors versetzt uns mitten in die Tanzlust der Jugend eines kleinrussischen Dorfes und verbindet mit trefflicher Individualisirung der Hauptfiguren einen meisterhaften Lichteffekt. Als Schalk hat sich Repin später eigentlich nur noch einmal gezeigt, 1888, mit einem Bilde, das gewisse romantische Seiten des Landlebens in der Krim illustrirt, wo die schönen tartarischen Fremdenführer in manchem vorübergehenden Herzensroman pariserisch angehauchter Damen der russischen Gesellschaft eine hervorragende Rolle spielen.

Indessen Repin war nicht nur Genremaler — er war von Anbeginn und zwar in mindestens ebenso hervorragendem Grade Porträtist und auf diesem Gebiete, wo er die Kraft seiner psychologischen Analyse, die stupende Herausarbeitung der Seele seines Modells, bei oft flüchtiger Behandlung des Einzelnen, so dass das Ganze, denken wir an die vornehmsten Bildnismaler Frankreichs und Deutschlands, immer nur einen studienhaften Eindruck machte, besonders bethätigen konnte — stammen grade aus dem Decennium 1873—83 einige meisterhafte Arbeiten. Ich nenne das an einen Van Dyck gemahnende Porträt des verstorbenen Dichters *Pissemski*, mit wahrhaft unheimlicher Lebendigkeit in den Augen, und das nur halbfertige Bildnis des Komponisten *Mussorgski*, das der Maler wenige Tage vor dessen Tode entwarf; beide Bilder aus dem Jahre 1881. Von vortrefflichen Studien seien der abermals an die Kraft der Expression der „Burlaki" heranreichende, wirklich aus Fleisch und Blut und Mark und Bein bestehende, und zwar recht sündhaftem Fleisch und Blut bestehende, ebenso sinnlich roh, als verschlagen dreinschauende „*Protodiakon*" (Priester) aus dem Jahre 1877, der natürlich seinen Charakter nach zur Reihe der tendenziösen Bilder gehört, und das rührende Bild eines „*Buckligen*" (1882) mit ergreifendem Leidenszug im Antlitz, genannt, zwei Arbeiten, die der Künstler später in seiner „Prozession" verwertet hat.

Charakteristisch ist für die Repinsche Malweise in dieser ganzen Zeit: stofflich — das Element des Gedrückten, Erniedrigten, Düsteren, und, wenn es sich um Porträts handelt, das „Jungrussische" in seinen berühmten und unberühmten Vertretern; technisch — grosse Kraft und Flottheit, aber impressionalistische Flüchtigkeit. Man sehe sich z. B. nur die Hände auf den Porträts aus diesem Zeitraum an.

Gleichzeitig mit der „Prozession", die später nicht mehr ausgestellt werden durfte, gab er ein Pendant zum „Abschied des Rekruten" — „*Soldat vom Kriegsschauplatz in die Familie heimkehrend*". Freilich ist er als Sterbender heimgekehrt — und somit haben wir es wieder mit den Nachtseiten des Lebens zu thun — aber wie ist alles hier voll natürlicher Expression und packendstem Realismus in der Charakteristik der zahlreichen Figuren; zudem ist der schmerzliche Akkord aufgelöst durch einen königsbegeisterten Veteran, der den jungen sterbenden Krieger der Umgebung als Helden hinstellt.

Das Jahr 1884 brachte ein Bild, in dem wiederum ausgesprochenste Tendenz nicht zu verkennen war: einen aus der Verbannung heimkehrenden *politischen Verbrecher* (die politischen Verbrecher, die politisch unzuverlässige und daher als Märtyrer betrachtete studirende Jugend etc. — das alles spielte natürlich überhaupt bei den „Wanderausstellern" eine Zeitlang eine große Rolle), der unerwartet in den Kreis seiner Familie eintritt. Koloristisch sehr nüchtern, wirkt das Gemälde mächtig durch den Ausdruck des Flücht-

lings (oder Amnestirten?) und der einzelnen Familienglieder, bis auf die Domestiken herab. Aus dem vollem Leben gegriffen war das Ganze lebensvoll behandelt. (S. die Radirung.)

Das Jahr 1885 war das Jahr des Schreckensbildes, das die fürchterlichste Blutthat des *Zaren Iwan IV.* in einer so realistischen Weise verewigte, dass Damen vor dieser Leinewand mit ihrem fast flüssigen Blut und dem grauenhaft zugespitzten Kontrast zwischen Vater und Sohn und der Tiefe der psychologischen Analyse in Ohnmacht fielen In technischer Beziehung von neufranzösischem Gepräge zeigte sich Repin in diesem oben geschilderten Gemälde als ein vollendeter Meister in plastischer Kraft, Kolorit, Zeichnung, und zwar zum ersten Mal auch hier und da hinsichtlich der Behandlung des Accessoire. Das Bild machte ein ungeheures Aufsehen; es mußte der Öffentlichkeit entzogen werden und wanderte, anstatt weiterhin ausgestellt zu werden, direkt in die Galerie von Tretjakow in Moskau, wo wir viele Repins beisammen finden. Sogar photographische Reproduktionen wurden aus dem Handel gezogen. Die Kritik zerriss das Bild einerseits, andererseits vergötterte sie es. Ja, es wurde gar als „die höchste Offenbarung moderner russischer Kunst“ gepriesen, ganz ebenso wie noch nicht 30 Jahre früher Iwanows „Erscheinen des Messias“ (oder „Johannes der Täufer“)!

Porträt des Grafen Leo Tolstoi. Von J. Repin.

Im übrigen bezeichnet aber dieses Bild gerade einen Wendepunkt in dem Schaffen des Künstlers. Nicht etwa, weil er im Jahre darauf, 1886, mit einem großen, in trockenen Farben, auf Bestellung für ein Moskauer Palais gemalten, trotz des schwer interessant zu gestaltenden Motivs, durchaus nicht langweilig wirkenden Bilde „*Se. Majestät hält an die Landgemeinde-Ältesten eine Anrede*“, das eine denkwürdige Episode aus den Krönungstagen des Jahres 1883 verewigte, gewissermaßen ein „pater peccavi“ sagte, sondern, weil seitdem sensationelle Tendenz und Anklage-Malerei und pessimistische Darstellung des Gebrechlichen, Traurigen, Hässlichen um seiner selbst willen in dem Schaffen Repins keinen Platz mehr haben, während andererseits gleichzeitig bei aller Beobachtung des früheren Ausdrucks und Kraft und genialer Breite, immer mehr Nachdruck auf gewissenhafte, harmonische Ausführung gelegt wird.

Seit 1886 haben wir denn auch von Repin hauptsächlich vorzügliche Porträts erhalten, abgesehen natürlich von dem „*Heil. Nikolaus*“ vom Jahre 1888, den ich erst eingehender behandelt habe. Solche Porträts waren z. B. das von *Liszt*, das er selbstredend nicht nach der Natur gemalt hat, und das doch sprechend ähnlich ist und nur durch den phantastischen Hintergrund an Wirkung etwas verliert, weil derselbe einen zerstreut macht, das Porträt seiner Tochter, das des hochbegabten jungen Novellisten *Wssewolad Garschin*, der vor einigen Jahren elend

als Selbstmörder endete, oder das des vielgenannten Grafen *Leo Tolstoi*, wohl des bedeutendsten lebenden Vertreters der modernen russischen Literatur, der bekanntlich unter die Bauern gegangen ist und den Repin in dieser Tracht mehrfach gemalt hat, einmal sogar hinter dem Pfluge herschreitend; das des verstorbenen Komponisten *Borodin*, oder endlich das des Schauspielers *Schtschepkin*, das an psychologischer Vertiefung und im äußeren Charakter eine unverkennbare innere Verwandtschaft mit L. Knaus berühmtem „Ich kann malen“ zeigt, u. a. m.

Neuerdings hat der Maler sich auch zum Maler von Porträts von Damen von Welt verstanden; ein Beweis dafür, wieviel mehr Nachdruck er nunmehr auch auf äußere Eleganz und salonmäßige Technik legt, die aber, wiederhole ich, von ihrer früheren Kraft noch nichts eingebüßt hat und brillante Farbengebung mit origineller Auffassung verbindet.

Als brillanter Kolorist zeigt sich Repin auch in der Aquarellmalerei. Daneben ist er ein vorzüglicher Zeichner, wie das u. a. seine Arbeiten für unsere vornehmsten illustrirten Journale beweisen, und kein übler Radirer.

* * *

Ob er sein letztes Wort gesagt hat? Ich glaube es nicht. Er steht noch in vollster Schaffenskraft und er vergeudet sie nicht in tollem Künstlerleben, wie so mancher andere. Keusch und ernst ist seine Muse und nachdem sie kraftgenialische Auswüchse in der Technik und unkünstlerische Tendenzmacherei gänzlich abgestreift hat, berechtigt sie nunmehr zu Erwartungen des Größesten und Höchsten. Wollten wir Repin mit irgend einer westeuropäischen Malergruppe vergleichen, so möchten wir ihn am liebsten den modernen Spaniern zur Seite stellen und unter ihnen wäre es etwa ein Benlliure y Gil, dem er sich heute am verwandtesten zeigt und zu dessen berühmter, preisgekrönter „Vision im Kolosseum“ ein würdiges Seitenstück zu liefern er nunmehr wohl im stande wäre. Tiefe der Auffassung, Kraft des Ausdrucks, virtuose Technik hat er schon jetzt jedenfalls mit ihm gemein. Vielleicht nur, dass des Spaniers Phantasie in höheren Regionen schwebt. Aber ich zweifle nicht daran, dass auch sein Geist nunmehr in jene Bahnen gelangen kann.

In jedem Fall ist es heute unmöglich, ein richtiges Urteil sich von russischer Malkunst zu bilden, wenn man Repin nicht kennt; so eigenartig er sich neben seinen Kollegen ausnimmt, so national ist er dabei doch.

Dass er „Schule“ machen wird, ist aber kaum anzunehmen. Auch in der Kunst ist alles relativ, wir haben es ja erst wieder an Millet und seinem „Angelus“ erlebt. Der Besitz des Bildes, das einst für hyperrealistisch, revolutionär, und, weiß der Himmel, wo für sonst noch ausgegeben wurde, wird jetzt durch die französische Kunstkritik und Nationaleitelkeit zu einer Staatsfrage; und andererseits ist inzwischen Millet von einem Manet und seinen Adepten längst schon überholt worden. Und Iwanow, der in den fünfziger Jahren für einen realistischen Bahnbrecher in der Historienmalerei galt, nimmt sich heute neben einem Polenow und einem Repin „akademisch konventionell“ aus! Und „Schule“ machen dürfte er noch aus einem andern Grunde nicht. Das Genie macht keine Schule, es wandelt seine eignen Bahnen und seine Eigenart, wiewohl sie natürlich sich vom Boden des jedesmal gegebenen Zeit- und Nationalgeists nicht loslösen kann, lässt sich nicht übermitteln und nicht nachahmen.

Sollte es mir aber gelungen sein, in dieser flüchtigen Skizze die Eigenart Ilja Repins einigermaßen gekennzeichnet zu haben, so ist meine Aufgabe gelöst, die hauptsächlich nur darin bestand, im Westen für einen der allerbedeutendsten Maler Russlands Interesse zu erwecken.

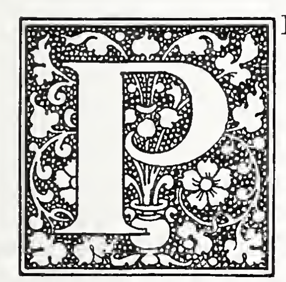
St. Petersburg. *J. NORDEN.*





ZUR KUNSTPFLEGE IN ÖSTERREICH.

VON *ALBERT HOFMANN-REICHENBERG.*



ERIKLES baute seinen demokratischen Kunststaat auf dem Prinzipe des Wohlbefindens, des Glückes der Bürger auf. Unser moderner Rechtsstaat tritt in den ausgesprochensten Gegensatz hierzu, wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass die im Staate maßgebenden Faktoren beginnen, den Perikleischen Staatsideen etwas zuzuneigen. Diese Ideen dokumentirten sich äußerlich in einer Reihe von Verordnungen, die im Vereine mit anderen den Endzweck hatten, auf durchaus sittlichem Wege zu bewirken dass, wie Ranke sich treffend ausdrückt, jeder „zu leben haben“ und „niemand frieren und saumselig sein sollte“. Dabei wurde jede Gelegenheit ergriffen, das sittliche, geistige und künstlerische Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Festesfreuden wurden, wie Duncker des weiteren ausführt, vermehrt, die Pracht der Festzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgestattet und die Siegespreise in den Wettkämpfen reichlicher bemessen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenspieler und von Wettgesängen zu Ehren der Schutzgöttin Athens. Der ärmeren Bürgerschaft, „welche der Erhebung des Geistes und Herzens am meisten bedurfte“, und wegen Mangel materiellen Besitzes den vom Staate abgehaltenen Schauspielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müssen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches den ärmeren Bürger befähigte, sich dem vollen Genuss der Feste hinzugeben. So zog sich Perikles eine Generation heran, die seinen wahrhaft großartigen Kunstideen empfängliche Herzen entgegenbrachte und führte mit ihr auf dem Wege strengster Sittlichkeit den Ausgleich der Gesellschaft herbei.

Unsere modernste Zeit steht unter denselben Erscheinungen, wie die Zeit kurz vor Perikles. Ich sage unsere modernste Zeit, denn es sind kaum 50 Jahre, die uns von einer Zeit idyllischer Ruhe trennen, einer Zeit, in welcher das Leben der Staaten, der menschlischen Gesellschaft, der Familie, des Einzelnen gleich einem ruhigen Strome dahinfloss, der auf seiner durch keine Welle gekräuselten Oberfläche das schwache Lebensschiff in voller Sicherheit dahintrug. Kein Rauschen, kein Überstürzen, sonnenscheinstrahlende, glatte Wasserfläche.

> „Stille Tage, die ihr leise,
> Von des Schaffens Ernst beschwingt,
> Mir im störungslosen Gleise
> Kaum bemerkt vorübergingt:
>
> Thätig war't ihr überlegen
> Unruhvoller Gegenwart,
> Und so fühl' ich euren Segen
> Mir am tiefsten offenbart“. (Otto Roquette.)

Heute stehen wir mitten im Kampfe. Gesellschaftsklassen stehen einander gegenüber in fieberhafter Erregung, unerbittlich und fanatisch. Von einem sturmvollen Meer von Leidenschaften durchwogt, sehen wir eine drohende Masse mit dämonischer Beharrlichkeit gegen die auf die sociale Überlieferung von Jahrhunderten aufgebauten Grundlagen der Gesellschaft anstürmen. Die Einwirkung der höchsten Faktoren, das Zusammenfassen aller Kräfte der Gemeinschaften, des einzelnen ist notwendig, eine Gefahr zu bannen, die noch im Entstehen begriffen ist, aber in der Verfolgung ihrer Ziele unbeirrt fortschreitet. Es tritt sowohl an das Individuum als auch an die Korporation, an die gesellschaftliche wie an die staatliche Gemeinschaft die unabweisbare Pflicht heran, in ihren socialen Verhältnissen zur Ausgleichung der Klassen der Gesellschaft beizutragen. Nicht von ungefähr hat man der Kunst einen hohen ethischen Charakter beigemessen. In allen klassischen Blütezeiten der Kultur wurde die Kunst, die, wie Hermann Riegel schön sagt, in ihren vornehmsten Schöpfungen im Dienste der Gottheit steht, in ihren letzten Gründen, in ihrem tiefsten Ursprung nur aus dem Göttlichen erklärt, und in der Einwirkung einer solchen Kunst liegt die ethische Erziehung des Menschen, liegt die reinigende,

erhebende und zugleich beseligende Einwirkung auf die menschlische Gesellschaft; und in diesem Zustande wird dieselbe zu einem harmonischen Zusammenleben aller Teile führen und milde ein Ideal in das Herz des Menschen versenken. Mit warnenden Worten rief im Jahre 1890 im österreichischen Parlamente Graf Wurmbrand aus: „Innerhalb unserer jetzigen Kultur treten Erscheinungen auf, die so rückschrittlich sind, wie sie vor einem halben Jahrhundert kaum gekannt wurden. Wo ist das humanistische Christentum hingekommen bei dem Kampfe der Rassen, der geradezu brutale Formen annimmt, in dem eine Religion gegen die andere hetzt und in dem man das Volk gegen Andersgläubige aufzuhetzen sucht! Das sind Erscheinungen des Mittelalters und zwar die brutalsten. Sehen Sie den Kampf der Lohnarbeiter gegen ihre Herren an! Auch das ist ein brutaler Kampf, der nur nach dem Gelde, nach dem Lohne sieht, ohne Rücksicht darauf, ob der Industrielle oder Gewerbetreibende ein Vater seiner Arbeiter oder ein Unterdrücker derselben ist. Das sind Erscheinungen, die unserer Kultur geradezu *den Stempel des Mangels an Idealismus aufprägen*". Und das Ideal, und zwar das zunächstliegende, erblickt Graf Wurmbrand in der Kunst. Sie ist in erster Linie dazu berufen, die menschliche Gesellschaft ethisch zu heben, ihr behilflich zu sein, das verlorene Ideal wieder zurückzugewinnen. „Wo Völker Kunstwerke haben, wie z. B. in Italien, dort sind Revolutionen und Emeuten durch die Straßen gegangen, nie aber sind Kunstwerke beschädigt worden, weil das Volk seine Kunstwerke liebt, weil es im ganzen und großen das Gefühl der Menschlichkeit in sich trägt."

Wenn es sich nun darum handelt, der menschlichen Gesellschaft die Kunstideale wieder zuzuführen, so muss zunächst vermöge der Bildung und der materiellen Mittel die besitzende Klasse in Betracht kommen. Aber wie steht es mit dieser? Graf Wurmbrand sagt uns auch das: „Wer von unsern Millionären thut etwas für die Kunst? Gehen Sie in die Appartements unserer reichen Leute, Sie werden nicht *ein* Kunstobjekt in ihren Räumen finden.[1]) Früher waren unsere Väter und Großväter gegenüber dem heutigen Vermögen arm, aber sie waren immer noch in der Lage, sich eine Bildergalerie zu errichten und Kunstschätze zu sammeln, welche wir Enkel kaum verstehen. Wenn der Kaiser und der Hof nicht Kunstwerke und edle Bauten schaffen würden, was würde in Wien geschehen? Der Adel verkennt vollkommen seine Aufgabe, an der Spitze der Kultur zu schreiten; er läuft der Mode nach, er erkennt und kennt die Kunst nicht mehr und erfüllt so seinen Platz in der Gesamtkultur absolut nicht. Der reiche Bürger, der Industrielle, der zu Vermögen gekommen ist, macht es wieder dem Adel nach, er kauft sich Rennpferde, verschleudert das Geld, wird luxustreibend, aber kunstverständig wird er nicht, außer diese Kunst wird gerade modern. *Das sind Zustände einer Kultur, die ich bejammernswert finde*". Es ist derselbe Zustand, den sich Friedrich der Große einmal gezwungen sah, mit den Worten zu geißeln: „La jeune noblesse, qui se vouait aux armes, crut dévoyer en étudiant, ils regardèrent l'ignorance comme un titre de mérite et le savoir comme une pédanterie absurde. La même raison fit que les arts libéraux tombèrent en décadence: l'Académie des Peintres cessa; Pesne qui était le directeur *quitta les tableaux pour les portraits*." Liegt nicht in den letzten Worten eine treffliche Signatur auch unserer Zeit? Sind unsere Maler nicht mehr und mehr zu dem Porträt gedrängt, werden sie nicht mehr und mehr von dem in ihrem Herzen lebenden Ideal, das sie in brennendem Verlangen lieber der Leinwand anvertrauen möchten, als die gelangweilte Physiognomie irgend eines Geldaristokraten, abgedrängt? Passen der Geldaristokrat und sein Porträt nicht vortrefflich zusammen, giebt es ein bezeichnenderes Zusammentreffen für die Kunstrichtung der Gesellschaft, als dieses? Aber ist das Kunstförderung?

In unseren Tagen können wir als einzigen kunstfördernden Faktor, der auf die Masse der menschlichen Gesellschaft einzuwirken berufen ist, den Staat nennen. Und dieser Einfluss erfließt auf die wildbewegten Wogen der modernen Gesellschaft nicht aus einer mystischen Macht, sondern mit Begeisterung und Eifer für den hohen ethischen Zweck, mit dem tiefen Gefühl der socialen Solidarität werden die Lehren von der hohen Schönheit der Kunst hinausgesendet in die empfänglichen Herzen der Gesellschaft, sie werden aufgenommen in Schule und Haus, sie finden Eingang in das Herz des Kunsthandwerkers und dringen in die Hütte des Glasarbeiters; sie werden entsendet hinter den Webstuhl des Teppich-

1) Das ist denn doch wohl eine zu starke Behauptung des edlen Herrn Grafen! Wir haben erst vor kurzem die Sammlung des Barons Königswarter in den Räumen des Wiener Künstlerhauses gesehen, die mehr als eine Perle der Kunst birgt. Und die Häuser der Rothschild, Dumba, Todesco u. s. w., sind sie etwa kunstarm?

Anm. d. Herausg. d. Zeitschrift.

wirkers und ziehen in den Arbeitssaal des Cottondruckers ein.

Österreich marschirt, was staatliche Kunstpflege anbelangt, in vorderster Reihe. Zwei Hauptmomente sind es, durch welche der Staat auf die Gesellschaft künstlerisch einwirkt: Schule und Museum. Eine großartige, zielbewusste Organisation hat das kunstgewerbliche Bildungswesen erfahren. Die Volksschule vor allem war als die Grundlage für die weitere Entwicklung eines Bildungswesens gedacht, welches dem Arbeiter und dem Fabrikanten, dem Handwerker und dem Kaufmann in gleicher Weise zum Vorteil gereichen sollte. Als Maria Theresia in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Reform der Volksschule ins Auge fasste, da wurde dieselbe von dem Gedanken geleitet, „dass den unteren und mittleren Bevölkerungsschichten nur durch eine auf breiter Basis aufgebaute Volkserziehung jenes Maß sittlicher Kraft, Kenntnis und Intelligenz zugeführt werden kann, ohne welche ein nachhaltiger Erfolg, namentlich bei wirtschaftlichen Unternehmungen, nicht zu erreichen ist.“ (Centr. Bl. f. d. gew. Unterrichtswes. i. Oestr. I. Wien. 1883. S. 2.) Auf dieser Grundlage konnten dann weitere industrielle Bildungsversuche in bestimmter Richtung gemacht werden, so mit der im Jahre 1758 auf Initiative des Fürsten Kaunitz, welcher als Botschafter am französischen Hofe unter dem Einflusse des entwickelten französischen industriellen Bildungswesens stand, ins Leben getretenen „Manufakturzeichenschule in Wien“, welcher der in Paris gebildete Florian Zeiss vorstand.[1]) In Prag wurde 1767 eine Schule für Spitzenklöppelei errichtet. Die Pflege des gewerblichen Fachzeichnens an den Normalschulen und die Verbindung von Handwerkerzeichenschulen mit den genannten Anstalten wird vom Kaiser mit einer Verordnung vom Jahre 1782 verfügt. Der Zeichenunterricht soll „zur Anleitung der Handwerker, zur Verfertigung regelmässiger Pläne und Risse“ bestimmt sein. Ein Hofbefehl vom Jahre 1783 fordert, dass den Schülern der Sonntagszeichenschule „vorzüglich die Anleitung zur Abzeichnung geometrischer Figuren, des Laub- und Schnitzwerkes zu geben sei, welcher Unterricht ihrer künftigen Bestimmung zu Handwerkern der Cotton-, Zitz- und Leinwanddruckerei-Fabrikanten am meisten entspräche.“ Auch der Anfang des 19. Jahrhunderts folgte mit mehreren Schöpfungen, Schöpfungen von höchster Bedeutung, mit welchen Österreich allen mitteleuropäischen Staaten voranging. Es waren vor allem die Gründungen der technischen Hochschulen von Prag im Jahre 1806 und von Wien im Jahre 1815, zu welchen Franz I. die Anregung gab. Auch die in den fünfziger und sechziger Jahren erfolgten Gründungen von Schulen für bestimmte gewerbliche Fächer, wie der kaiserlichen Gewerbezeichenschule in Wien des Jahres 1848, der Webeschule in Reichenberg im Jahre 1852, die Zeichen- und Modellirschule zur Förderung der Glasindustrie in Steinschönau 1856, der Webeschule in Brünn 1860 etc. können nur als Vorläufer jener großartigen social-pädagogischen Entwicklung betrachtet werden, welche mit den sechziger Jahren vom Staate inaugurirt wurde und vor allem dazu bestimmt war, den niederen und mittleren Volksklassen das Verständnis für das Schöne in der gewerblichen Produktion zu fördern und mit ihm die ethische Hebung dieser Volksschichten selbst zu veranlassen. Es entstand das großartige System der kunstgewerblichen Fachschulen. Dieselben werden heute durchgehends von dem artistischen Elemente beherrscht. Man erkannte ganz richtig, dass sich der industrielle Kampf immer mehr auf das artistische Gebiet hinüberspielt und dass nur der demselben erfolgreich widerstehen könne, dem es gelungen sei, sich das Verständnis für das Schöne zum Zwecke der Reproduktion auf diesem oder jenem Wege anzueignen. Ein großer österreichischer Schulmann hat die Motive dieser Bewegung festgelegt: „Bedürfnisse wie Massen kennen keinen Entwicklungsstillstand; jene vermannigfachen und verändern sich rascher als jemals, diese fluktuiren so ungehemmt in einander, wie noch nie. Denn die Demokratisirung der Gesellschaft, die freie Berufswahl, die Zugänglichkeit der Bildungsmittel, die Entfaltung aller Zweige des öffentlichen Dienstes, die Umwälzung im Verkehrswesen, die Wandlungen der industriellen Produktion haben eine unberechenbare Bevölkerungsbewegung im Gefolge, wie frühere Zeiten mit ihren festen socialen und beruflichen Gliederungen sie nicht ahnen konnten. Glich die Entwicklung ehemals einem Strome, mit dessen Bahn, Wassermenge und Zuflüssen man vertraut war, so erscheint sie heute als unabsehbares Gewoge, dessen auf- und absteigende und hin- und hertreibende Wellen nicht immer erkennen lassen, was an diesem ruhelosen Wechsel der Gefälle den Winden der aus der Tiefe aufsteigenden Quellen zuzuschreiben sein mag.“ (Dumreicher, Unterrichtspolitik.) Und die Wasser dieses Stromes lassen nicht nach; die entfesselten Industrieelemente stürzen

1) Vergl. C. v. Lützow, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. 1877. S. 47 ff.

ungehindert vorwärts, alles mit sich fortreißend, was sich ihnen hemmend entgegenstellt. Der Staat hat diese Bewegung mit aufmerksamem Auge verfolgt. Aus den einzelnen Ecksteinen der früheren Zeit ist heute ein stolzes Gebäude für die künstlerische Ausbildung der Industrie geworden. Wie zahlreich die Anstalten für das kunstindustrielle Bildungswesen geworden sind, das möge das bereits in der Kunstchronik besprochene „Handbuch der Kunstpflege in Österreich" zeigen, welches auf Grund amtlicher Quellen im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht im kaiserlich-königlichen Schulbücherverlag (Wien 1891) erschienen ist. Nach demselben bestehen 14 Fachschulen für Spitzenarbeiten und Kunststickerei, 29 Fachschulen für Weberei und Wirkerei, 27 Fachschulen für Holz- und Steinindustrie, 8 Fachschulen für Quincaillerie, keramische- und Glasindustrie; 6 Fachschulen und Versuchsanstalten für Metallindustrie, eine Fachschule für kunstgewerbliches Zeichnen und Modelliren und eine Fachschule für Edelsteinbearbeitung und -Einfassung. Sämtliche dieser Fachschulen werden mehr oder weniger vom künstlerischen Momente beherrscht. An der Spitze marschiren natürlich die Kunstgewerbeschulen in Wien, Prag und Lemberg, die Lehranstalt für Photographie in Wien und die Staatsgewerbeschulen mit Kunstunterricht. Die Studienmittel für diese Schulen sind in den meisten Fällen sehr reichliche, und wie Unterrichtsbehörde für ihre stetige Weiterentwicklung besorgt ist, möge der Umstand erweisen, dass das Unterrichtsministerium für die österreichischen Textilschulen durch die geschickte Hand des Direktors der Kunstgewerbeschule in Prag, Baurat Franz Schmoranz, zugleich artistischen Inspektor der Webeschulen, ein Werk herausgeben lässt, welches einzig auf dem Gebiete der Unterrichtsmittel dasteht. (Lehrmittel für das gewerbliche Unterrichtswesen des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. Musterblätter für österreichische Textilschulen. Gesammelt und herausgegeben von Franz Schmoranz, artistischem Inspektor. Verlag des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. Wien 1889.) Mit feinstem künstlerischen Verständnis und unter Beobachtung der technischen Eigentümlichkeiten sind hier auf bis jetzt erschienenen 75 Tafeln eine große Reihe von Stoffen ausgewählt und in Lichtdruck nach der Natur reproduzirt. Was aber das Werk für die Schulen besonders wertvoll macht, das ist der Umstand, dass ein Teil eines jeden Stoffes von der Hand in der natürlichen Farbengebung kolorirt ist. Unter jeder Tafel stehen dann webetechnische und künstlerische Erläuterungen und Angaben über Zeit und Ort der Entstehung des Stoffes. Der Schüler hat also neben der photographisch-getreuen Wiedergabe des Stoffes, an welcher er unter Umständen mit der Lupe Dekomponirübungen anstellen kann, den vollständigen Farbeneindruck und die historischen Angaben. Das ist ein Mustervorlagenwerk in des Wortes umfassendster Bedeutung.

So weit der niedere Kunstunterricht. Was nun den höheren Kunstunterricht anbelangt, so verteilt sich derselbe, was ausübende Kunst anbelangt, auf die Akademie der bildenden Künste in Wien, auf die k. k. Kunstschule in Krakau, auf die Malerakademie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag und auf die steiermärkische landschaftliche Zeichenakademie in Graz. Außerdem wird die ausübende Kunst bis zu einem gewissen Grade noch an den technischen Hochschulen betrieben. Die Kunstgeschichte findet ihren Ort an den technischen Hochschulen und an den Universitäten. Was aber hier besonders auffällt, das ist die geringe Zahl der Lehrstühle für neuere Kunstgeschichte, sowohl an den technischen Hochschulen, als auch an den Universitäten.

Neben den Schulen habe ich als das Hauptmoment für die staatliche Kunstpflege die Museen bezeichnet. Hierzu treten noch die allerdings fast immer privater Initiative entsprungenen Vereine. Auch den Museen wird seitens der obersten Kunstbehörde in Österreich die größte Aufmerksamkeit gewidmet und wie man dieselben berufen glaubt, an einer zielbewussten staatlichen Kunstpflege mitzuwirken, das möge ein Erlass des Ministers für Kultus und Unterricht zeigen, welcher die Museen neben ihrer Eigenschaft als belehrende Schaustellungen auch als intensivere Studienmittel benutzt wissen will. Wer erfahren will, wie viel außerordentlich wertvolles Material in den meisten Museen ungenützt aufgestapelt liegt, der braucht nur eines der Landesmuseen in Österreich zu besuchen. Es ist deshalb der Erlass mit hoher Freude zu begrüßen, dass sämtliche in Österreich bestehende Museen, speziell die Landesmuseen, zeitgemäß reorganisirt werden sollen und zwar so, dass dieselben in streng fachliche Gruppen als naturhistorische, kunsthistorische und gewerbliche Museen gegliedert werden und unter staatliche Aufsicht gestellt werden sollen. Und zwar ist die Durchführung dieser Maßregel schon für die nächste Zeit bestimmt. Damit wird der staatlichen Kunstpflege ein bedeutendes Material zur

Fruktifizirung dargeboten. Das Museenwesen ist in Österreich außerordentlich entwickelt, und wer sich darüber unterrichten will, der nehme das erwähnte „Handbuch der Kunstpflege in Österreich“ zur Hand. Der Einleitung mögen hier einige Daten über die Anlage des mustergültigen Buches entnommen sein. In das Handbuch sind alle der Kunstpflege im weitesten Sinne dienenden Anstalten aufgenommen, welche entweder durch die Munificenz S. M. des Kaisers oder des allerhöchsten Kaiserhauses, oder durch die organisatorische Thätigkeit der Staatsverwaltung, oder durch die Initiative der Länder und Städte, sowie endlich von Korporationen und Privaten innerhalb der im österreichischen Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder entstanden sind und erhalten werden. Die Erhebungen, welche dem Handbuche als Quellen dienen, wurden teils durch die Statthaltereien und Landesregierungen der einzelnen Königreiche und Länder, teils durch die Organe der k. k. Centralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale gepflogen. Die Auskünfte über die kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, die k. k. Hofbibliothek, das k. k. naturhistorische Hofmuseum, die kaiserlichen Schlösser, sowie über die Sammlungen von Mitgliedern des Allerhöchsten Kaiserhauses wurden von den betreffenden Behörden und Vorständen geliefert. Als Gesichtspunkt wurde festgehalten, dass das Handbuch lediglich eine übersichtliche Zusammenstellung der bestehenden Sammlungen, nicht aber auch deren Inhaltes beabsichtigt. Bei Aufnahme der Privatsammlungen, welche in dankenswerter Weise mit eingefügt sind, war der Gesichtspunkt maßgebend, ob der betreffende Kunstbesitz das Maß der nur zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume bestimmten Gegenstände übersteigt. Die oberste staatliche Verwaltungsbehörde für Kunstangelegenheiten ist das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht mit dem Minister Dr. Paul Freiherrn Gautsch von Frankenthurn an der Spitze. Referent für Kunstangelegenheit ist Ministerialrat Vincenz Graf Latour. Als beratendes Organ steht dem Ministerium für Kunstangelegenheiten eine ständige Kommission zur Seite, die aus hervorragenden Künstlern und Kunstkennern zusammengesetzt ist. Dieselbe teilt sich in drei Sektionen: für bildende Kunst, für Dichtkunst und für Musik. Die Mitglieder der Sektion für bildende Kunst sind: Professor L'Allemand, Nikolaus Dumba, Prof. A. Eisenmenger, Oberbaurat Baron Hasenauer, Maler Robert Russ, Prof. A. Schönn und Prof. C. v. Zumbusch. Zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale besteht die k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Interessante Angaben enthält das Vorwort über die zur Verfügung stehenden Mittel. Für spezielle Kunstzwecke waren im Staatsanschlage des Jahres 1890 ausschließlich der Musik 250000 Fl. eingestellt. Für Museenzwecke wurden 142000 Fl., für Lehranstalten ausschließlich kunstgewerblicher Richtung 188500 Fl. bewilligt. In dem letztgenannten Betrage sind die Auslagen für die kunstgewerblichen Abteilungen der Staatsgewerbeschulen und für die Fachschulen, an welchen kunstgewerblicher Unterricht erteilt wird, nicht inbegriffen. Diese erscheinen in den Voranschlägen für das industrielle Bildungswesen, für welches im Jahre 1890 im Ganzen 1782000 Fl. bewilligt worden sind.

Gelangt man angesichts dieser Zahlen, namentlich auch im Hinblick auf die Summen, welche z. B. in Deutschland und Frankreich zur Kunstpflege aufgewendet werden, zu der Erkenntnis, dass dieselben recht wohl noch einer Steigerung fähig und bedürftig wären, so darf man andererseits billigerweise auch nicht vergessen, dass die große Schwierigkeit der Herbeiführung eines finanziellen Gleichgewichts im österreichischen Staatshaushalte kategorisch ein Zurückdrängen der nicht unbedingt notwendigen Ausgaben fordert. Jedenfalls aber muss man bewundernd anerkennen, was bisher mit verhältnismäßig nicht großen Mitteln bei strenger Organisation und zielbewusster Thätigkeit erreicht worden ist, und man kann der obersten Kunstbehörde, dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht sicher nicht die Anerkennung versagen, dass es gehandelt hat stets eingedenk des Wortes, dass ein Volk nur durch das groß und reich wird, was es leistet, durch den Fortschritt, den es im Dienste der Völkergemeinschaft macht.





WOLF HUBER UND M. GRÜNEWALD.

VON *WILHELM SCHMIDT.*

Im Repertorium für Kunstwissenschaft XII, S. 40, habe ich den Versuch gemacht, dem Meister *Wolf Huber*, von dem seither nur Zeichnungen und Holzschnitte bekannt waren, auch ein Gemälde, Christus am Kreuz (von 1503, in Schleißheim) zuzuschreiben. Freilich nur mit Vorsicht und mit der Bitte um Nachprüfung an meine wertgeschätzten Herren Kollegen. Ich muss nun allerdings gestehen, dass ich in dieser Frage seither nicht weiter gekommen bin, und ich vermag noch immer nicht den Meister von 1503 in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise mit Huber zu identifiziren. In der Galerie des Stiftes St. Florian bei Enns in Oberösterreich fand ich auf einer Darstellung des Christus mit dem ungläubigen Thomas die Bezeichnung W. (der folgende Buchstabe zerstört) V. P. Meine Hoffnung, den fehlenden Buchstaben durch H zu ergänzen und demnach hier ein Bild von Huber zu finden, schwand, als ich bei einer späteren Anwesenheit in S. Florian ein Gegenstück, Christus erscheint Magdalena, entdeckte, worauf die Bezeichnung W. T. V. P. sich vorfand. Das V. P. ist vielleicht mit Von Passau zu erklären, jedenfalls hängt dieser Meister mit der Altdorfer-Huberschen Richtung zusammen. Die betreffenden Bilder sind übrigens von Haus aus roh gemalt und dazu noch elend erhalten.

Zwei interessante Zeichnungen von W. Huber fand ich in den Uffizien zu Florenz (nicht ausgestellt); beide sind mit der Feder auf hellbraunem Grunde gezeichnet und weiß gehöht. Die kleinere Zeichnung stellt Eva mit einem Kinde vor, während Adam von einem Felsen herabblickt. Sie ist bezeichnet W H und 1518. Die größere Zeichnung, Botschaft des Engels an Joachim, ist ohne Signatur, doch zweifellos von derselben Hand. Eine schöne Landschaftszeichnung vom Jahre 1517 befindet sich im Dresdener königl. Kupferstichkabinett; dieselbe galt ursprünglich als L. Cranach, wurde jedoch, wie mir Lehrs schrieb, nach dem in meinem Handzeichnungswerk, Lief. V, veröffentlichten Blatte dem Huber zugeteilt (danach ist M. Friedländers Notiz in seinem „A. Altdorfer“ Leipzig 1891, S. 163, der den Namen des Huber bereits vorfand, zu berichtigen). Bezeichnete Blätter sind in Erlangen. In der Albertina liegt unter den unbekannten Altdeutschen eine Rotstiftzeichnung, Brustbild einer niederblickenden Frau, bezeichnet W. H. 1544. Trotz des späten, zur Vorsicht mahnenden Datums vielleicht doch von unserem Künstler. Hinsichtlich der Zeichnung Christus am Kreuz bei Herrn A. von Lanna in Prag, hat sich Friedländer (a. a. O. S. 157) mir gegenüber ein eigentümliches Verfahren erlaubt. Herr von Lanna ließ das Blatt auf meine Bitte für mich photographiren, und ich legte diese Photographie zu W. Huber. Da mir jedoch die Sachlage noch nicht klar war, insbesondere nicht, ob nicht doch ein Original von Altdorfer zu Grunde liege, und ich noch einmal Einsicht in die Zeichnung selbst nehmen wollte, vermied ich es, litterarischen Gebrauch davon zu machen. Friedländer fand nun in München auf der Rückseite jener Photographie die Bleistiftnotiz W. Huber, und schrieb sie, gegen mich polemisirend, in die Welt hinaus. Ich habe mir auf einer Masse Zeichnungen unseres Kabinetts Bemerkungen verschiedener Art gemacht, muss mich aber verwahren, dass sie ohne weiteres litterarisch ausgebeutet werden, da der betreffende Rückseitenbeschauer doch nie wissen kann, welche Hintergedanken bei der Niederschreibung der Bemerkungen obwalteten. (Ich mache als Nachtrag zu Friedländers Angaben noch aufmerksam darauf, dass auch in Erlangen dieselbe Darstellung vorkommt, jedoch roher und in den Dimensionen größer als das Prager Blatt; die Komposition muss beliebt gewesen sein, da sie öfter kopirt wurde). Friedländer (S. 175) verfährt übrigens mir gegenüber noch einmal so. Er fand nämlich auf der Rückseite einer Zeichnung des Jakob Savery in München eine andere Bemerkung von mir: „Kopie

Savery's nach Altdorfer". Hierbei übrigens, wo er nichts Polemisches gegen mich vorzubringen wusste, nennt er meinen Namen nicht, hier ist es bei ihm bloß: „eine Notiz auf der Rückseite!"

Eine ganze Reihe von Zeichnungen Hubers befindet sich im Nationalmuseum zu Pest; bezeichnet sind sie nicht, doch glaube ich, wird meine Bestimmung keinem Zweifel unterliegen. Ich habe sie 1890 gemeinsam mit Herrn Direktor C. von Pulsky zusammengestellt. Dr. R. Muther giebt im Texte zu Lieferung VIII der Hirth-Mutherschen Meisterholzschnitte an, ich habe behauptet, einige der in Pest befindlichen Handzeichnungen Hubers trügen das Datum 1504 und 1505. So apodiktisch habe ich mich aber gar nicht ausgedrückt. Ich hatte die Blätter, deren Meister als W. Huber ich zuerst erkannte — sie galten nämlich als unbekannt — vor mehreren Jahren gesehen und glaubte mich erinnern zu können, als ich später eine Notiz (Repertorium XII, 40) darüber schrieb, frühe Daten darauf gelesen zu haben. Ich fügte mit Fragezeichen 1504 bezw. 1505 hinzu, gab aber noch an, dass ich mir leider die Jahreszahlen nicht genau gemerkt habe. In Pest fand ich nun, dass das Datum 1502 war. Davon sprach ich nun mit Muther, der das betreffende Blatt nicht kannte, und erwähnte dabei, dass vielleicht, aber wenig wahrscheinlich, auch 1512 zu lesen sei. Hierauf ist Muthers bezügliche Angabe von 1502 oder 1512 zurückzuführen.

Der Name des M. Grünewald ist ein paarmal mit unserem Meister verquickt worden. So gilt der Christus am Kreuz in Schleißheim (unten Nr. 1) seit Bayersdorfers Katalog von 1885 als Grünewald; auch der Bischof Valentin (unten Nr. 2) in der Wiener Kunstakademie ist, wie der Lützowsche Katalog mitteilt, schon dem Grünewald zugeschrieben worden. Doch ist dies alles irrig. Die eigentümliche Lichtwirkung, eine verhältnismäßige Breite des Vortrages und gewisse Geschmacklosigkeiten, wie die verdrehten Hände der Maria im Schleißheimer Bilde, mögen den Anstoß zur Bezeichnung „Grünewald" gegeben haben. Aber vergleicht man z. B. die Gesichtsbildung bei Grünewald, die sprechenden Züge, die seelische Erregung, die sich bis in die Fingerspitzen fortsetzt, seine lebendige, „gestreckte" Faltenbildung und andere Dinge mit den plumpen Typen und den wulstigen Gewändern des Meisters von 1503, so wird man den prinzipiellen Unterschied gewahren. (Vgl. auch meine Ausführungen im Repertorium XII, S. 40). Es ist etwa ein ähnliches Verhältnis, wie bei D. Pfenning, welchen H. Thode in seinem Buche über die Malerschule Nürnbergs auch für Nürnberger Werke (Tucherscher Altar etc.) verantwortlich macht. Zergliedert man in denselben und dem bezeichneten Bilde Pfennings zu Wien das Einzelne, so verschwindet alle Möglichkeit, auch die Nürnberger Gemälde von Pfenning herrühren zu lassen.

Der Meister von Aschaffenburg ist überhaupt schon oft verkannt worden, obwohl man bei seiner so ausgesprochenen Kunstweise glauben sollte, es wäre niemand leichter zu bestimmen als er. Die Schwabacher „Grünewalds" habe ich bereits im Repertorium XII, S. 39, gestrichen, das jüngste Gericht im Germanischen Museum Nr. 222, gehört ihm sicher nicht an, ebensowenig die beiden Gemälde Nr. 973 und 1426 der kaiserl. Sammlung zu Wien. Diese letzteren Bilder sind offenbar von einer Hand, wie schon Scheibler erkannte, wenn auch seine Bezeichnung „Grünewald" verkehrt war. Nach Friedländer (a. a. O. S. 142) teilte Bayersdorfer früher die Grünewaldmeinung, trennt aber jetzt die beiden Bilder indem er nur noch Nr. 973 mit Zweifel für eine Arbeit Grünewalds nimmt, während er den Autor von 1426 unter der jüngeren Generation der Nürnberger Künstler (B. Beham?) sucht. Diese letztere Ansicht, der sich Janitschek und Friedländer angeschlossen haben, halte ich für richtig. Es kann meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, dass die Nrn. 973 und 1426 nach Nürnberg und zwar in die Nähe der Behams gehören. In der kaiserlichen Galerie befindet sich noch ein Gemälde, das in dieselbe Richtung gehört, wenn es sich andererseits wieder durch einen gemäßigteren Charakter von den genannten Bildern unterscheidet. Es ist dies das irrtümlich H. Burgkmair genannte Altarbild Nr. 1468 (vgl. darüber Scheiblers Ausführungen im Repertorium X, S. 295). In St. Florian fand ich zwei Bilder, die Gegenstücke zu einander bilden: Geißelung Christi und Dornenkrönung; sie sind hell und klar gemalt, aber roh in der Auffassung, und haben eine auffallende Verwandtschaft mit besagten Nrn. 973 und 1426. Sie sind nicht mit Nummern versehen und hängen in dem schmäleren Zimmer, das den Raum, wo interessante Altdorfer hängen, von dem Eingangsraume trennt, und zwar sind sie zu oberst an der dem Fenster entgegengesetzten Wand angebracht; in dem gleichen Zimmer befindet sich auch das besprochene Bild des W. T. V. P., Christus und der ungläubige Thomas. Wien besitzt übrigens immerhin ein echtes Werk von Grünewald, nämlich die Schwarzkreidezeichnung eines stehenden betenden Heiligen in der Albertina. Die Bezeichnung „Grünewald" geht schon vor Thau-

sing zurück, der sie aber mit Recht acceptirte. Auch ein Gemälde würde Wien besitzen, wenn sich meine einmal gehegte Vermutung bestätigen sollte, dass der ausdrucksvolle, der „italienischen Schule des 16. Jahrhunderts“ zugeschriebene sitzende heil. Bischof Nikolaus in der Galerie Harrach (Nr. 138) von ihm gemalt sei. Stutzig macht mich übrigens die Angabe im Katalog das Bild sei auf Pappelholz gemalt. Das würde allerdings zu Grünewald schlecht passen. Da ich zudem keine rechte Erinnerung an das Bild habe, so lasse ich die Frage in suspenso.

Ich führe nun die von dem Meister des Schleißheimer Christus herrührenden Gemälde auf. Dieselben scheinen mir so charakteristisch zusammenzugehören, dass ein Widerspruch wohl nicht möglich ist. Diese Bilder sind sehr verwandt einem im Österreichischen Museum zu Wien befindlichen Flügelaltar, auch die Neigung zu wulstiger Gewandbildung (vgl. z. B. den Zipfelwulst des Lendentuches Christi) ist ihnen mit diesem gemeinsam. Doch ist der Altar von einer roheren Hand. Nur die Außenseiten der (gebogenen) Flügel sind bemalt, im Innern ist Schnitzwerk, die Hauptdarstellung desselben ist die Krönung Mariae. Dieser Altar wurde 1872 vom Tischler Celebor in Wien erworben und stammt doch wohl aus Österreich. Dass der Meister von 1503 ebenfalls in der Donaugegend zu Hause war, dürfte keinem Zweifel unterliegen, wenn sich auch die Hypothese Wolf Huber aus Passau nicht bestätigen sollte. Die Thatsache, dass auf den unten verzeichneten Bildern überall eine Vorgebirgslandschaft mit den charakteristisch wiedergegebenen nördlichen Kalkalpen (diese fehlen nur auf Nr. 2) im Grunde sich vorfindet, muss man beachten. Dass ein Einfluss von Dürer erkennbar ist, unterliegt keinem Zweifel, trotz der frühen Jahreszahl, doch besitzt unser Meister so viel Selbständigkeit, dass man ihn in die eigentliche Dürersche Schule nicht versetzen darf. Ist ja auch Altdorfer schon von seinen Anfängen an ohne die vorangegangene Dürersche Kunstweise gar nicht erklärbar, wenngleich es keinem Menschen einfallen wird, ihn zu einem sklavischen Nachtreter des epochemachenden Meisters zu stempeln.

Zweifellos werden noch andere Bilder unseres Künstlers nachgewiesen werden können, vorläufig habe ich bloß die folgenden aufgefunden.

1) Christus am Kreuz, datirt 1503, als „M. Grünewald“ im Schleißheimer Katalog von 1885, Nr. 184.

2) Der heil. Bischof Valentin legt die Rechte segnend auf die Schulter eines vor ihm knieenden Stifters. Links am Boden liegt ein Epileptischer. Hintergrund Landschaft. Linker Flügel eines Altares. Galerie der kaiserl. Kunstakademie zu Wien, Nr. 549, als „Nürnberger Schule“ im Katalog.

3) Männliches Bildnis, Halbfigur, drei Viertel nach rechts, in roter Juristentracht, die Hände auf ein Buch gelegt. Hintergrund Landschaft. Oben in der Mitte steht in Goldschrift: 1503 VIXI AN: 41. Auf der Rückseite liest man in Bleistift und viel späteren Charakteren: Joan. Stephanus Reuss Constant. J. . . D. Rector Vniversitatis Anno 1503. Einen aus Konstanz stammenden Rektor J. St. Reuß habe ich auf einer deutschen Universität nicht finden können. Ein Růsz de Constancia wurde als Student in Heidelberg inskribirt den 18. Sept. 1486 (s. die Matrikel der Universität Heidelberg, von H. Töpke, 1884, S. 384). Germanisches Museum zu Nürnberg, aus der Sulkowski'schen Sammlung. Fehlt im Katalog. Auch Bayersdorfer erkennt hier den Meister von Nr. 1.

4) Bildnis einer Frau, Halbfigur, sitzend, drei Viertel nach links, in Haube und rotem goldverzierten Gewand, die Hände auf den Schoß gelegt. Hintergrund Landschaft, in der sich rechts und links zwei große Bäume, von denen der rechte fast entlaubt ist, bemerklich machen. — Dieses Bild sah ich kürzlich bei dem Gemälderestaurator Nikol. Mathes in München, es ist im Besitze des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt.





H. Temple pinx

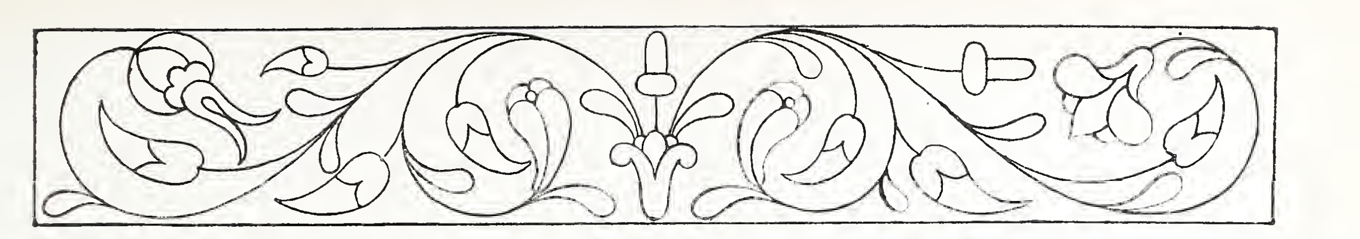
Heliograv. der Anstalt „Reproduction.“

WILLIAM UNGER IM ATELIER

Verlag von E.A Seemann in Leipzig

Druck von L. Angerer in Berlin.





KLEINE MITTEILUNGEN.

W. Unger im Atelier. Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin erregte ein Porträt W. Ungers im Atelier, von *H. Temple* gemalt, nicht nur wegen der Persönlichkeit des Dargestellten, sondern auch um seiner malerischen Qualitäten vielfaches Interesse. Der Urheber des trefflichen Kunstwerks, das wir in Heliogravüre diesem Hefte beigeben, wurde im Jahre 1857 in Littau in Mähren als Kind deutscher Eltern geboren, kam aber frühzeitig nach Ungarn, wo sein Vater als Ingenieur thätig war. Latein und Griechisch behagte ihm wenig, und so sollte er in Wien die Realschule besuchen, die er wegen der mangelnden Kenntnis der deutschen Sprache nach einem halben Jahre wieder verließ. Der Zeichenlehrer, Prof. Taubinger, veranlasste den Vater des jungen Mannes, ihn, der zum Zeichnen und Malen große Leidenschaft empfand, an die Akademie zu geben, wo sich sein Talent rasch entwickelte. Er wurde Schüler Angeli's und Canons, errang den Munkacsypreis und ging hierauf nach Paris zu Munkacsy selbst, wo er drei weitere Jahre studirte. Er ist seitdem öfter durch Preise ausgezeichnet worden.

*** *Der Professor der Kunstgeschichte an der Universität zu Königsberg, G. Dehio* hat einen Ruf an die Universität Strassburg an Stelle Janitscheks angenommen.

*** *Professor Karl Justi in Bonn* hat vom König von Preußen den Charakter als Geheimer Regierungsrat erhalten.

*** *Dem Maler Ph. Fleischer* aus München, dem Schöpfer des Panoramas „Hohenzollerngalerie“ in Berlin, ist vom Könige von Preußen der Professortitel verliehen worden.

* *Lucas von Führich*, ein Sohn des berühmten österreichischen Malers, starb am 29. Januar im 57. Lebensjahre an einer als Folge der Influenza aufgetretenen Lungenentzündung. Führich, ein ernster Freund der Kunst, war mehrfach auf diesem Gebiete litterarisch thätig und schrieb u. a. ein treffliches kleines Buch über M. v. Schwind. Er führte als Ministerialrat im österreichischen Unterrichtsministerium seit längeren Jahren das Referat über die höheren technischen Lehranstalten.

x. Professor *E. Ausm Weerth* in Kessenich bei Bonn hat den Selbstverlag seines früher im Verlag von T. O. Weigel in Leipzig erschienenen Werkes über die *Rheinischen Kunstdenkmäler* übernommen und den Preis erheblich ermäßigt. Der erste Band (Skulptur), 63 Tafeln und Text enthaltend, kostet jetzt 60 Mark, der zweite, die Malerei betreffend und 58 Tafeln umfassend, 40 Mark.

Aus Düsseldorf wird der Köln. Ztg. geschrieben: Maler *Hubert Salentin* hat aus Anlass seines am 15. Januar gefeierten 70. Geburtstages eines der besten Bilder aus seiner letzten Schaffenszeit, „Der Storch“, zwei Kinder, welche den geheimnisvollen Vogel an einem Waldgewässer neugierig und wissbegierig belauschen, der hiesigen städtischen Gemäldegalerie zum Geschenk gemacht. Der ausgezeichnete Genremaler ist dort bereits durch ein aus den sechziger Jahren stammendes figurenreiches Bild im ernsten Genre „Dorfkirche“ in würdigster Weise vertreten.

△ *Kassel.* Herr Professor *Knackfuß* hierselbst hat sein von Sr. Majestät dem Kaiser bestelltes großes Bild: „Dem Grafen Rudolf von Habsburg wird die Wahl zum deutschen Kaiser mitgeteilt“ vollendet. Im dem ersten Morgengrauen liegt das Lager des Habsburgers, im Hintergrunde zeichnen sich die Türme und Befestigungswerke Basels von dem Horizont ab; links eine sehr wirkungsvolle Gruppe von Reitern, von denen der eine, der Vorfahr unseres Kaisers, eben abgesessen ist und dem aus dem Zelte rechts tretenden Rudolf von Habsburg die unerwartete Nachricht bringt. Wenige Diener des letzteren stehen vor dem Zelt, vor welchem ein Feuer gegen die eindringende Morgenbeleuchtung kämpft. Das ganze Bild ist sehr stimmungsvoll, schlicht und einfach gehalten und erreicht damit am besten die beabsichtigte Wirkung. Seine Stätte soll dasselbe in den von dem Kaiser bewohnten Räumen des Berliner Schlosses finden.

*** *Ein großes Bild des Berliner Malers Erich Mattschass,* welches den Untergang der Fahne des 2. Bataillons des 61. Regiments vor Dijon am 23. Januar 1871 darstellt und auf der vorjährigen Kunstausstellung vom Staate angekauft worden war, ist vom Kaiser Wilhelm II. an seinem Geburtstage dem 61. Regiment als Geschenk überwiesen worden.

= tt. *Pforzheim.* Im Anschlusse an unsere Mitteilung in Nr. 5 der Kunstchronik vom 19. November v. J. berichten wir heute, dass 78 Arbeiten beim Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen für ein hier zu errichtendes neues Rathaus am 15. Dezember 1891 eingegangen sind. Das aus Baudirektor Dr. *Durm*-Karlsruhe, Baurat Professor *Reinhardt* Stuttgart und Professor *Friedrich Thiersch*-München bestehende Schiedsgericht erteilte den ersten Preis von 3000 Mark der Arbeit des Regierungsbaumeisters *Schmalz*-Berlin, den zweiten Preis von 2000 Mark der Arbeit des Architekten *Vollmar*-Berlin und den dritten Preis von 1000 Mark der Arbeit des Architekten *Pfann*-München.

*** *Das finanzielle Ergebnis der Berliner internationalen Kunstausstellung von 1891* ist nunmehr endgültig festgestellt worden. Wie der Säckelmeister des Vereins Berliner Künstler, Maler *Körner*, in der Sitzung des Vereins vom 2. Februar mitteilte, beläuft sich der Überschuss auf 125548 M., die dem Vermögen des Vereins zufließen, das dadurch von 187758 M. auf 313306 M. angewachsen ist.

*** *Um die Galerie Sciarra in Rom,* deren Hauptstücke Raffaels „Violinspieler“, ein hl. Sebastian von Perugino, ein Frauenbildnis von Palma Vecchio, Bescheidenheit und Eitelkeit von Luini und die Spieler von Caravaggio sind, ist ein heftiger Streit entbrannt, der die Regierung zu energischem Einschreiten veranlasst hat. Der Unterrichtsminister Villari hatte schon früher den Versuch gemacht, einen Teil der Galerie für den Staat käuflich zu erwerben. Er kam dem Fürsten Sciarra soweit entgegen, dass er sich bereit erklärte, das Eigentumsrecht des Fürsten an der Galerie anzuerkennen, wenn dieser dem Staate den „Violinspieler“ zum Geschenk machen und mehrere der anderen Meisterwerke für eine Million Lire verkaufen wollte. Da sich der Fürst weigerte, machte der Unterrichtsminister von dem Fideikommissgesetz Gebrauch. Am 29. Januar wurde infolge eines provisorisch zu vollstreckenden, vom Unterrichtsminister veranlassten gerichtlichen Beschlusses die Fürstin Sciarra vom Generaladvokaten benachrichtigt, dass die Kunstgalerie der Familie Sciarra mit Beschlag belegt sei. Die Prinzessin erhob gegen die Beschlagnahme Einspruch, indem sie erklärte, dass die Galerie nicht zum Familienfideikommiss gehöre. Weitere Mitteilungen machte Villari in der Sitzung der Deputirtenkammer vom 1. Februar, die gerade über das Galerieschutzgesetz beriet. Er und der Staatsadvokat seien der Ansicht, die Galerie Sciarra gehöre zu dem Familienfideikommiss; er habe ungefähr eine Million für den Ankauf der Galerie geboten, die Verhandlungen seien jedoch erfolglos geblieben. Er habe die Sequestrirung angeordnet, und dabei habe sich herausgestellt, dass fünfzig der besten Kunstwerke fehlten; hierdurch sei die Übertretung des Ediktes Pacca und die Verletzung des jetzt zu beratenden Gesetzes erwiesen, das übrigens in der Sitzung vom 2. Februar mit 140 gegen 90 Stimmen angenommen wurde. Nach einer Meldung vom 3. Februar wurde in einer Villa am Janiculus 25 aus der Galerie Sciarra stammende Bilder entdeckt. Zunächst wird die Fideikommissfrage gerichtlich entschieden werden. Am 5. Februar wurde der Gesetzentwurf in Betreff der fideikommissarischen Galerien auch vom Senat genehmigt.

*** *Der künstlerische Nachlass Meissoniers* hat, wie schon gemeldet, zu einem Prozesse zwischen der Witwe des Malers und dessen Kindern aus erster Ehe Veranlassung gegeben, über den am 30. Januar in Paris zum erstenmal verhandelt wurde. Die Witwe Meissoniers verlangt, dass die Gemälde, Skizzen u. s. w., welche der Maler in seinen Ateliers hinterlassen, öffentlich versteigert werden, die Kinder sind dagegen für eine Teilung in natura, weil sie die Kunstwerke ihres Vaters behalten wollen. Nach den Plaidoyers der Advokaten beider Teile hat der Staatsanwalt in der Gerichtssitzung das Wort genommen und sich energisch zu Gunsten der von den Kindern verlangten Teilung in natura ausgesprochen. Er hob namentlich hervor, dass die Witwe Meissoniers nur auf den achten Teil des Nachlasses ein Anrecht habe und daher für einen so unbedeutenden Anteil die Kinder Meissioniers nicht zwingen könne, den künstlerischen Nachlass ihres Vaters durch eine öffentliche Versteigerung nach allen Windrichtungen zu zerstreuen. Die Richter haben beschlossen, ihr Urteil in der Sache erst in acht Tagen zu fällen. Über den Umfang des künstlerischen Nachlasses macht ein Korrespondent der Frankf. Ztg. folgende Angaben: Meissionier hatte Ateliers in seinem Hause in Paris auf dem Boulevard Malesherbes und in seinem Landhause in Poissy. Seine Ateliers auf dem Boulevard Malesherbes allein enthalten nicht weniger als 500 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen des Malers und außerdem mehrere Entwürfe in Wachs von Reitern und Pferden. Unter den Skizzen verdienen vor allem die der berühmten Gemälde „La Rixe“ und „Amateurs d'estampes“ hervorgehoben zu werden, ferner der Entwurf eines Gemäldes, welches niemals ausgeführt worden ist. Es stellt einen Staatsgefangenen dar, der im Sturm unter bewölktem Himmel von Reitern abgeführt wird. An einer anderen Wand hängen ein vortreffliches Porträt des Malers, mehrere Ansichten von Venedig, eine Skizze der „Verteidigung von Paris im Jahre 1870/71“ und eines der Meisterwerke des Malers „Leçon de chant“. In einem anderen Atelier befanden sich außer zahlreichen Skizzen ein Aquarellporträt des Malers, ein Porträt von Thiers auf seinem Totenbette, welches auf den Wunsch der Witwe des Staatsmannes ausgeführt wurde; eine reizende Landschaft (die Brücke von Poissy), eine Ansicht der Ruinen der Tuilerien nach dem Kommuneaufstand und etwa 10 Skizzen des berühmten Gemäldes „1806“. Fast eine ebenso große Zahl von Kunstwerken wie in dem Hause auf dem Boulevard Malesherbes befindet sich in dem Landhause in Poissy.

Berliner Kunstauktion. Am 22. Februar versteigert *R. Lepke* die wertvolle Kunstsammlung von *Karasz-Apraxin*: Praehistorische Stücke, altpompejanische Gläser, alte Metallarbeiten und keramische Erzeugnisse aller Art, endlich eine Reihe Gemälde alter Meister.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





Photogravure Hanfstaengl

Pieter de Hooch

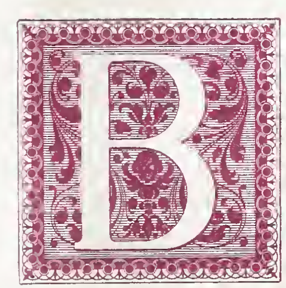
MURILLO.

VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

IV.

Die Kirche der Kapuziner.



ALD nach Vollendung der Caridad wurde Murillo ein noch umfassenderer Kreis von Gemälden übertragen, das letzte Unternehmen dieser Art: die Altarbilder für die im Jahre 1670 vollendete Kirche der Kapuziner, vor dem Thor von Cordoba. Dort hatte man den Hochaltar einem Bildhauer vorbehalten; hier war das vornehmste Stück seines Auftrags der Retablo mayor, wohl die ehrenvollste Auszeichnung, welche einem spanischen Maler zu Teil werden konnte. Wie seine erste grosse Gemäldefolge, so war auch diese letzte der Religion des heil. Franziskus geweiht. Aber wenn er in jenen frommen Anekdoten des *claustro chico,* erzählt im Volkston, im Vorhof verweilte, so betritt er hier gleichsam den Ahnensaal und das Adyton: heroische Gestalten des Ordens, Gnadenerweisungen, Mysterien.

Der Aufbau dieses großen Retablo erinnert noch an die mittelalterlichen Flügelaltäre. Das Mittel- und Hauptgemälde enthielt das *„Jubiläum des heil. Franciscus"*, zur Seite die Stadtpatrone: S. Justa und S. Rufina, S. Isidor und S. Bonaventura, über ihnen der Täufer und der heil. Joseph, und in Viertelellipsen die heil. Felix und Antonius, beide mit dem Jesuskinde. Über Nebenaltären erscheinen diese beiden noch einmal in erweiterter Komposition; ferner vier Stücke aus dem Marienleben: Empfängnis, Verkündigung, Hirten, Klage. Der Ordensstifter vor dem Gekreuzigten, die Almosenspende des heil. Thomas von Villanueva. Und im Presbyterium S. Raphael und S. Michael; eine zweite Conception.

Bis auf drei sind diese Werke glücklich durch die Stürme des Jahrhunderts, dank dem thätigen Eifer des Kanonikus Lopez Cepero, wenigstens der Vaterstadt gerettet worden und im Museum vereinigt. Man ist also in der Lage, sich vollkommene Klarheit darüber zu verschaffen, wie Murillo gegen das Ende seiner dreißigjährigen Meisterschaft gemalt hat.

Kommt man von der Caridad, so ist der Unterschied auffallend genug. Der Wechsel figurenreichbelebter, selbst farbenheiterer Historien ist verschwunden. Zum Teil sind es abgeschlossene Einzelfiguren; wo eine Mehrzahl zur Handlung gehört, sind der Nebenpersonen wenige und mit Fleiß zurückgedrängt. In vielen war er durch den Gegenstand, z. B. die braunen Kutten, auf die einfachsten Farben beschränkt. Die Pinselführung ist breiter, eiliger als sonst, und meist fehlen ganz Lasuren und Abtönung. Man hat sie mit Tizians Alterswerken im Escorial verglichen. Wenn man indes als Merkmal seines letzten Stils angegeben hat, „dass die Bestimmtheit der Zeichnung einer zarten und verschwommenen Färbung geopfert sei" (Waagen), so passt das am wenigsten zu dieser Gruppe. Mehr als einmal sollte es scheinen, dass er nie so hoch gestiegen sei, als hier an der Schwelle des Greisenalters, in Charakteristik, plastischer Kraft, Pathos; nirgends ist er so vollkommen Herr seiner Sprache. Es ist, als wolle er seine Motive noch einmal zusammenfassen; alle Saiten seines Instruments noch einmal anschlagen, und einige klingen mächtiger, sonorer als je. Leider muss man hinzufügen, dass sich nirgends seine Werke in einem so traurigen Zustande befinden, als im Museum von Sevilla, sie gehen in der dumpfen ehemaligen Mercenarierkirche dem Zerfall entgegen.

Das Hauptfest des Kapuzinerordens war die Indulgenz des heil. Franz, oder das „Jubiläum der Portiuncula“, des 2. August, gestiftet zur Erinnerung an ein Erlebnis des Heiligen von Assisi, als ihm Christus, dem er im Rosenhag der verfallenen Kapelle S. Maria degli Angeli eine Dornenrose dargebracht, mit seiner gebenedeieten Mutter erschien und die erbetene Gnade, Ablass für alle reuigen Pilger dorthin, gewährte. Als Zeichen dieser Gnade überschüttete ihn das himmlische Gefolge mit Rosen. — Von diesem großen Hauptbild (4,30 × 2,95) sagte man einst in Sevilla, wer es nicht gesehen, wisse nicht, was Malen sei. Heute ist es wenigen bekannt; es war schon vor der Aufhebung des Klosters weggegeben worden, wahrscheinlich weil man an dem trostlosen Zustande Anstoss nahm. Dann ging es durch mehrere Hände, darunter des Direktors des Pradomuseums, die sich an ihm versündigten — und bereicherten. Zuletzt sah es der Verfasser zu Pau, in der Galerie des Infanten D. Sebastian. Trotz der abgesprungenen Stücke Farbe und dem Walten barbarischer Restauratorenpinsel war noch genug übrig, um ahnen zu lassen, dass der Meister uns hier ein nicht unwürdiges Gegenstück zu seiner ersten großen Lichtschöpfung, dem heil. Antonius der Kathedrale, geschenkt hatte.

Wie in jener Vision kniet der Mönch einsam, hier in der leeren Kapelle auf den Altarstufen, die Arme nach der Erscheinung ausbreitend. Der Heiland, segnend, wendet sich nach ihm herab; tiefer, kniend erscheint Maria, fürbittend die Arme gekreuzt, aber ganz von vorn gesehen, eine blonde, volle, vornehme Gestalt, in venezianischem Geschmack. Um diese beiden wogt eine Schar von etwa dreißig Engeln, Kinder, Knaben, Jünglinge; mit Rosen, Wolken und dem großen Kreuz, das Christus hält, beschäftigt, die gesetzteren über den Wolkenrand zuschauend. Diese Wesen bewegen sich auf einem Grunde von zartem Hellblau, das hinten in ein glühes Goldgelb, unten in dunkelblaue und schwärzliche Schatten versinkt, in allen Graden der Beleuchtung: als dunkle Silhouetten mit Widerschein in den Schatten, dann strahlend im vollen Licht, zuletzt in helle Schemen sich auflösend, in bläulichen und pfirsichblütfarbigen Noten. In dem Heiligen scheint ihm die Figur des Barocci in dessen Darstellung der Portiuncula vorgeschwebt zu haben.[1])

Vielleicht als Studie, vielleicht auf den Wunsch eines Freundes, der den Humor der Kindergruppen gern noch etwas ausgelassener gesehen hätte, malte er diese als eigenes Bild; einst in der Walpolegalerie, ist es jetzt in Woburn-Abtei, dem Landsitz des Herzogs von Bedford. Da stürmt ein Engeltrupp mit dem Blumenkorb heran, zwei treten aus der Mitte hervor: ein Knabe den Mönch mit Rosen bombardirend, ein anderer zurückrufend nach frischer Munition; eine Bande Schützen sieht ihren durch die Luft sausenden Rosen nach.

Dem Besucher der Pradogalerie ist eine mit graziösem Pinsel und gefälliger Farbe gemalte Darstellung derselben Legende (861) wohl erinnerlich. Man pflegt solche einfacher gesetzte Kompositionen desselben Thema's für die früheren, später ausgereiften Stufen der komplizirteren zu erklären. Sie können aber ebenso gut freie Nachklänge der umständlicheren Arbeit sein. So verhält es sich nach einer neuerdings gefundenen Urkunde mit diesem, ein Jahr vor des Meisters Tode (ein Jahrhundert nach Barocci's Radirung) gemalten anmutigen Bilde (1681). Alles ist aus dem befangen-ceremoniösen in einen vertraulich-innigen Ton übersetzt, Sohn und Mutter sitzen wie gleichberechtigt nebeneinander; auch die Formen sind feiner, „psychischer“. An den übermalten Christuskopf des großen Bildes, dessen längliche, sanfte Züge etwas Fades und Mattes bekommen haben, mag man vor diesem gar nicht denken. —

Es mag nicht zufällig sein, dass Murillo gerade für diese Kirche den Genius der Kindheit malte, wörtlich: den Engel Raphael mit dem kleinen Tobias. Die Mönche schenkten ihn im Jahre 1814 der Kathedrale, als Dank für die Rettung ihrer Bilder. Was wir sehen, ist etwa folgendes: Ein Kind, verirrt in Öde und Nacht, fühlt seinen Arm von einer warmen Hand ergriffen, fortgezogen, es blickt auf nach der tröstenden Stimme und sieht zwei große dunkle Augen, unter braunen Locken, ruhig, mild, und eine Hand, die nach den Wolken weist.

Sein Erfolg als Kindermaler mochte die Mönche darauf gebracht haben, für die neue Kirche alle irgendwie passenden Gegenstände mit Kindern auszuwählen. Sie wurde in der That ein wahrer Kindergarten mehr oder weniger göttlicher *niños*. Die Frömmigkeit des heil. Franz hatte einen kindlichen Zug, für den man sich ja auf ein Wort des Stifters des Christentums berufen konnte. Das muntere Kind der Kunst brachte in die strenge Clausur einen Frühlingshauch der Jugend, als Trost dieser der Freuden des Familienlebens entbehrenden Cölibatäre.

1) Die Vorlage für den Holzschnitt verdanke ich Mr. Ch. B. Curtis in New-York.

Außer jenen namenlosen Himmelskindern in Glorien kommt das göttliche Kind nicht weniger als sieben Mal vor als Hauptperson, einmal als Erscheinung.

Der Heiland, wenn er Franziskaner durch seinen Besuch erfreuen wollte, nahm gern die Gestalt seiner Kinderjahre an. Man hatte in der Zelle des heil. Antonius oft laut sprechen hören: der kleine Jesus war zu Besuch da. In den eleganten gräzisirenden Marmorreliefs des Santo zu Padua fehlt dieses Wunder; aber in einer dortigen Statue (vom Jahre 1507) steht das Kind auf seinem Buch, dem Bruder das Ärmchen um den Hals schlingend; ein Zug, der bei Murillo so nicht vorkommt. Im siebzehnten Jahrhundert verdrängte dieses Erlebnis fast alle anderen: man könnte eine Menge italienischer Gemälde und Radirungen aufzählen, die wie Variationen der Murillo'schen aussehen.

Die Erscheinung findet also in der Studirzelle statt, das Kind tritt oder setzt sich ohne Umstände mit den bloßen Schenkelchen auf die ehrwürdigen Blätter eines mystischen Schmökers. Es ist ein hübsches, kluges Kind, das mit dem Mönch munter von himmlischem Marzipan plaudert; dieser aber bewahrt in seiner zärtlichen Annäherung geziemende Zurückhaltung. Ein Profaner würde vielleicht herauslesen, dass ein solches Kind mehr wert ist als alle papierne Unsterblichkeit. — Eine Wiederholung besitzt die Ermitage: der holde, etwa sechsjährige Knabe segnet den vor dem Buch knienden Mönch. Auch dieses Bild hat man voreilig für den Keim des heil. Antonius der Taufkapelle erklärt. Die kahle Zelle hat sich hier in eine dämmerig-dunkelgrüne Wildnis verwandelt. Wohl keines von allen Exemplaren dürfte sich aber messen in holder Natürlichkeit, geistreicher Behandlung und eigentümlich Murilloschem Duft mit dem Exemplar des Berliner Museums, wo der knieende Mönch das einjährige Kind auf seinen Arm genommen hat und Augen und Lippen nähert. Von dem gleichalterigen Gefolge des *bambino* sind einige, dessen Rückkehr erwartend, in der Wolke zurückgeblieben, zwei, die in dem Einsiedlermobiliar ein Spielzeug erspähten, sind heruntergeflogen: einer blättert nach den Buchmalereien im Folianten, ein anderer erhebt die große Lilie wie eine erbeutete Standarte. Die Modellirung dieser Kinderkörperchen wechselt wieder vom solid Körperlichen bis zum farbigen Schemen.

Man kann sich nicht helfen, diese Zärtlichkeit macht sich bei dem blühenden Jüngling weniger gut als bei dem greisen *S. Felix*. Ihn überrascht das Kind nachts auf seinem Bettelgang, der Bettelsack liegt auf der Erde. Sorgsam hat er das Häufchen zartes Fleisch in seine gewaltigen Hände gebettet, mit unverkennbarem Vergnügen betrachtet das Kind das grinsende runzelige Gesicht (ein unübertroffener Typus des gutmütigen greisen Franziskaners), und zupft schalkhaft den grauen Bart. Die wechselseitige Zuneigung von Greisen und Kindern ist oft bemerkt worden, in der Freude jener ist oft ein kindliches Wesen. In dem zweiten größeren Bild sieht man auch die feine, sehr junge Mutter, sie denkt, es sei nun genug, und streckt erwartend die Arme aus. Das Kind aber hat sie vergessen, es schaukelt sich behaglich auf dem Rücken und arbeitet mit allen Vieren. In einem Gemälde in England (Lord *Wemyss*) ist es dem Alten auf dem Rückweg zum Kloster entgegengefahren, auf einer Wolke, und füllt ihm den Sack mit Weißbrod, das der kleine geflügelte Begleiter mitgeschleppt hat. — Murillo hat also die Legende gelegentlich zum Vorwand eines rein menschlichen Motivs gemacht. Auch die griechische Plastik kennt dieses Motiv des treuen greisen Kinderfreundes: des bärtigen Pflegers des göttlichen Dionysoskindes. Der Maler braucht den Vergleich nicht zu scheuen.

Sehr oft hat Murillo noch diesen und andere heilige Männer mit solchen Kinderbesuchen begnadigt, nur einmal auch eine heilige Frau, S. Rosa von Lima († 1617), wahrscheinlich auf Anlass ihrer Heiligsprechung (1671). Ein solches Bild befand sich noch im Anfang dieses Jahrhunderts im Palast zu Madrid (gestochen von Blas Ametller). Sie trägt die Tracht der Dominikanernonnen nebst einer Dornenkrone. Inmitten des Rosensraußes, den sie emporhält, steht, wie eine verwandelte Blume, das Kind, die Hände liebkosend nach ihr ausstreckend, wie in der Figur der heil. Lydwina von P. Soutmann. In einem anderen Gemälde (Kingston Lacy, Alexander Posonyi) hat sich das Jesuskind auf das blaue Kissen ihres Arbeitskörbchens gesetzt und reicht ihr eine Rose: „*Rosa cordis mei*“. Aber warum findet der heitere kleine Gast einen so hölzernen und trüben Empfang gerade bei dem Weibe? Keine Freude, kein Dankerguss ist in dem noch jugendlich schönen, aber bereits in der unheilbaren Melancholie der Askese erstarrten Gesichte zu lesen.

Auch neben dem Pflegevater sieht man den Knaben, im langen Kleidchen, auf einer verfallenen Ara stehend, im Ruinenfeld, ein Hinweis auf die versunkene alte Religion. Über dem Altar der Kirche stand ihm gegenüber Johannes der Täufer. Der Maler hat hier alle seine früheren Gestalten dieses



Das Jubiläum des heil. Franziskus. Von MURILLO. Galerie des Infanten D. Sebastian zu Pau.

Namens übertroffen. Beide sind mächtige Männer von hohem Wuchs und zwar abgezehrten, aber groß und heldenhaft geschnittenen Zügen, umwallt von dichten schwarzen Locken und Bart, verklärt von sanft melancholischem Ernst. Der heilige Joseph (aus dem moderne Kirchenmaler oft den Patron der Scheinheiligkeit gemacht haben) ist ein Patriarch, wie wir einen gealterten Christus uns vorstellen würden. Der Täufer ist nicht mehr der Eiferer, der Bußprediger, sondern der selbstlose, ahnungsvolle Prophet, durchhaucht von der Tragik des Wortes: Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen. Die angeregte Stimmung klingt durch die Landschaft weiter. Ein wildzerklüfteter Boden, unwegsam, unwirtlich, verdüstert durch schwere Wolkenschichten, die sich zwischen die Erde und die Lichtquellen des Alls gedrängt haben: ein ersterbendes Licht zwischen Wolken, das die großen Augen des betenden Propheten suchen.



Der heilige Felix und das Christuskind. Von MURILLO.

Dieses Grauen des frommen, innerlichen Menschen vor der Kälte und Lichtlosigkeit der Weltwüste hat wohl in der spanischen Kunst überhaupt

den mächtigsten Ausdruck gefunden in der „Weltentsagung des Heiligen von Assisi“. Eine nächtliche, aber von dem hinter schweren Wolken verborgenen Mond dämmerhaft erhellte Landschaft; in schattenhaftem Zwielicht schwebend eine große Stadt, eine Ruine, ein Schloss. S. Franciscus, edler, geläuterter als je zuvor, selbst in dem Gemälde des Hochaltars, viel menschlicher und würdiger, als der wahnsinnige Ekstatiker des Alonso Cano (oder vielmehr des Pedro de Mena), tritt vor ein lebensgroßes Kruzifix, eine Kugel mit dem Fuß vor sich wegstoßend, die Erde! Er schlingt den Arm um das Bild. Aber das Bild, das Vehikel der Andacht, ist dem Asketen kein Bild mehr. Der Heiland, nach dem Glaubensbekenntnis auferstanden, lebend im Himmel, er kommt zu seinen Verehrern, wie dort als Knabe, so hier ans Kreuz genagelt. Das Schnitzwerk ist zur atmenden, schmerzdurchzuckten Gestalt geworden, welche die durchbohrte Hand vom Arm des Kreuzes ablöst und dem Mönch über die Schulter legt. Dieser aber ist nicht bestürzt: in der Region, wo seine Gedanken zu Hause sind, ist das kein Wunder; ruhig, innig blickt er in die ihm zugekehrten, ernsten Augen. Er leidet mit Christus, an den seine Züge erinnern. Nie ist die unwiderstehliche Gewalt des asketischen Zuges hinreißender, überzeugender gemalt worden.

S. Leander und S. Bonaventura sind nicht viel mehr als edle, korrekte Statisten.

Besondere Aufmerksamkeit sollte der Freund Murillos den zahlreichen Gestalten heiliger Frauen schenken. Man lernt aus ihnen, dass er zu derselben Zeit und für denselben Ort sich sehr verschiedener Typen bediente, vielleicht weil er mit Leonardo „Einförmigkeit“ für den größten Fehler des Malers hielt. In den „Kapuzinern“ begegnet man, und zwar in schlichterer Auffassung als anderswo, der Mehrzahl der Modelle, die er in späteren Jahren seinen Madonnen zu Grunde legte; Anhaltspunkten also zur annähernden Zeitbestimmung vieler Gemälde, über deren Chronologie sonst babylonische Meinungsverschiedenheit unter den Kennern herrschen würde.

Einige sind in diesen Blättern schon erwähnt worden. Von den beiden Schutzpatroninnen Sevillas (welche das Modell der Giralda halten) stimmt die heil. Justa mit der jungen Frau der Galerie Corsini, nur ihrer Bestimmung als Heilige und Martyrin gemäß in den Zügen veredelt, im Ausdruck belebt. Das runde, weiche, großaugige, etwas üppige Gesicht der heil. Rufina kehrt wieder in der Concepcion mit den lieblichen verehrenden Engeln, einem überaus lichten Bilde (einst im Sagrario), sogar mit der seitlichen, nach oben gerichteten Wendung des Kopfes und den starren Augen. Nur ist das blühende Landmädchen zur bleichen Schwärmerin geworden. Dieselbe liegt, frei umgestaltet, bewegter, weltlicher den beiden berühmten Concepcionen in Madrid und Paris zu Grunde.

Ganz neu ist dagegen das Modell einer zweiten Purísima (55). Dieses hat noch die eckigen Züge der Kinderjahre: starkes breites Jochbein, sehr große gewölbte Augäpfel mit breit hervortretendem Weiß, lebhaft atmende Stumpfnase. Man hat sie für das Bild seiner Tochter erklärt, die er dem Kloster bestimmte — dies würde der Darstellung noch eine besondere, intime, rührende Ideenverbindung geben. Dieselben Züge kehren wieder in der mit Recht als Perle der dortigen Murillos betrachteten Maria der Ermitage, die indes das Sevillaner Exemplar in jeder Beziehung übertrifft (aus der Walpolegalerie).[1] Die kindlichen Formen sind feiner, der Ausdruck inniger, wie Mädchen von frühentwickeltem Herz und Verstand blicken. Während jene die Arme über der Brust kreuzt, breitet diese die Hände nach oben. Es ist wie ein Wiedersehen, eine Begrüßung ihrer wahren Heimat, nach kurzer Pilgerfahrt über die Erde ohne Erfahrung ihrer Leidenschaften und der aus ihnen quellenden Leiden.

Ebenfalls neu ist die Maria im Englischen Gruß (96). Feine, strenge Linien, schön gezeichnete schwarze Augen mit schmaler Lidspalte und etwas zurücktretender Iris, leicht gekrümmte Nase, etwas von der Gefühlsweise älterer Zeiten, wenn man will, etwas nonnenhaft Blödes, Scheues im Blick und auch in der Gebärde. Man würde sie vielleicht in viel frühere Jahre verlegen; aber ein ähnliches Gesicht kommt noch einmal in dem allerletzten Gemälde des Meisters vor: der Verlobung der heil. Katharina in Cadiz.

Die Vergleichung dieser und ähnlicher Gemälde, wie der Hirten (86), mit gleich inhaltlichen aus früherer Zeit ist sehr anziehend, wenn wir nur die Bilder immer beisammen haben könnten. Dort finstere Schatten, kalte Tinten, trübe oder grelle Lichter, hier Meisterschaft in Sammlung des Lichtes, tiefe aber warme farbige Schatten, sonnig heiteres Licht. So sind die Hirten in Hertford-House, und die Ruhe auf der Flucht in der Ermitage gemalt.

Nur eine Maria mit dem Kinde gab es in der Kirche, an einer sehr auffallenden Stelle, über dem Altar, vor dem *Sagrario* (52). Stellung und Züge stehen den Gemälden in Dulwich und im Pitti nahe, nur ist dieses Bild ebenso rasch hingeworfen, jedoch

mit leuchtenden Farben, wie jene kunstvoll durchgeführt. In einem begnadigten Augenblick entfloss seiner Hand dieses Bild sanfter, sinnender Mütterlichkeit. Das Kind beugt sich stark vor, die linke Hand auf den Arm der Mutter gestützt — als sähe es aus einem Fenster — sein Blick begegnete dem des celebrirenden Priesters. Die dünne Grundirung, die leichte, rasche Pinselführung, durch die das Gewebe der groben Leinwand sichtbar wird, gab Anlass zu der Legende der Entstehung, auf welche der Name *La Servilleta* anspielt. Sie erfreut sich von allen Bildern im Museum am meisten der Gunst der Besucher, und mit Recht, „sie triumphirt über alle“ (Wilkie).

In der Pietà (75), die in der Komposition an van Dyck erinnert, ist jede Ähnlichkeit mit jenen jugendlichen Gestalten verschwunden. Es sollte die Heldin des Duldens sein. Dieses Bild ist jedoch keins seiner glücklichen. Infolge der unsoliden Technik hat ein dumpfer graugrüner Ton alles durchsetzt; die Engel sind unreine Schatten. Der Ausdruck streift bisweilen an Verzerrung. Welch ein Weg von jener glückstrahlenden jungen Mutter in den zigeunerhaften „Hirten“ (1081) zu diesem stark ausgeprägten, gealterten Haupt!

Das feine, geneigte, lichte Oval der Annunziata ist vielleicht, ebenso wie die Himmlische, welche dem heil. Felix das Kind gereicht hat, eine freie Schöpfung der Phantasie, nicht ohne eine Erinnerung an Correggio.

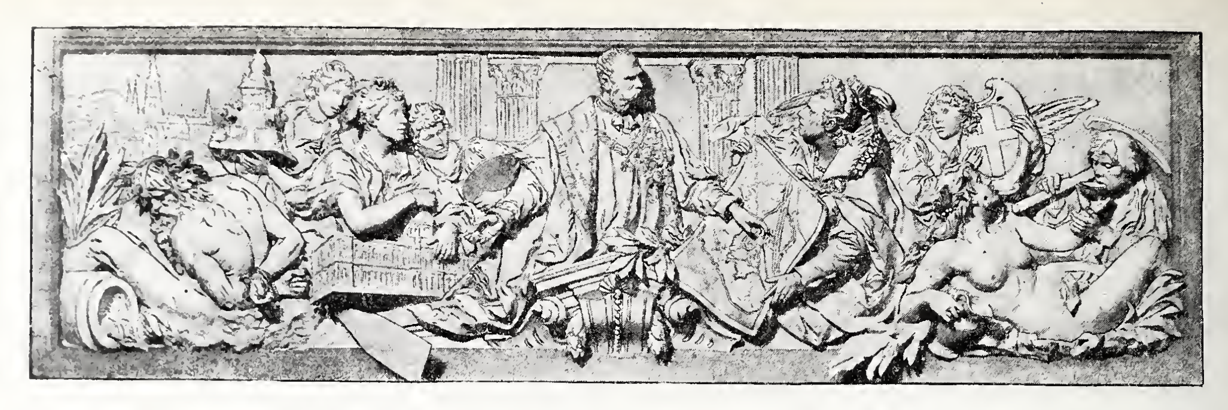
Mehr als einmal hat Murillo in diesen Jahren einem sehr beliebten Heiligen in der spanischen Prälatur, dem im Jahre 1658 von Alexander VII. kanonisierten Thomas von Villanueva, Erzbischof von Valencia († 1555) seine Kunst zur Verfügung gestellt. Die „Almosenspende“ nannte er „seine Leinwand“ *(su lienzo)*, vielleicht auch weil er hier wieder sein liebes Bettelvolk anbringen konnte. Der Kirchenfürst, ein bleiches, längliches, mageres, edles Antlitz, steht, den Krummstab in der Linken, an einem Altar, Silbermünzen verteilend. Ein Lichtstrahl fällt von links her zwischen zwei Säulen auf das Gesicht; rechts gewährt ein Thor die Aussicht auf seinen Palast. Arme und Krüppel kommen um den Altar herumgeschlichen, gedrückt und befangen, jedoch ohne ihre natürlichen Regungen ganz zu unterdrücken; die Münze genau prüfend, verstohlen aufblickend zu dem Spender. Ein Knabe zeigt den Real vergnügt seiner Mutter. Umkreist von dieser zerlumpten Schaar in tiefem Dunkel, taucht die ruhige, vornehme Gestalt mit der hohen weißen Mitra wie ein Marmorbild ins Licht empor.

Das im Museum vermisste Stück, der *heil. Michael,* ist wenigstens in einer Wiederholung (in der Kapuzinerkirche zu Cadiz) noch erhalten. Aber wie zu erwarten, hat Murillo den streitbaren Erzengel weniger begriffen als seinen Kollegen, den Kinderfreund Raphael. In blauem Waffenrock und roten Sandalen, in der Linken einen großen Palmzweig, erhebt er die Rechte nur wie symbolisch, und nur als leichtes Gewölk schwebt auf seiner Stirn der Zorn.

So hat der Meister, nachdem er in der Caridad als geschickter, episch-farbiger Erzähler der Legende sich Genüge gethan, in der Kapuzinerkirche noch einmal alle Elemente der Andachtsmalerei seiner Zeit zusammengefasst. In jenen Madonnen und Kindern brachte er eine reiche Blumenlese des Schönsten, was er in der Welt draußen gefunden, dem heiligen Hause dar, für die Männer dagegen fand er unübertreffliche Modelle in ihm selbst: denn dieser Orden pflegte sich ja, dank seiner strengen Observanz, aus den naturwüchsigen, unverbildeten Volksklassen zu rekrutiren. Mächtige Prophetengestalten, greise Kinderfreunde, schwärmerische Jünglinge, weltverachtende Asketen wechseln mit Bildern der heil. Jungfrau, in den Freuden und Schmerzen ihres Erdenlebens und in ihrer Verklärung; der Jubel des herabsteigenden Empyreums mit dem frommen Bettlerstück, die pathetischsten und die volksmäßigsten Accente Murillos fanden sich in diesem Mönchstempel beisammen.

(Schluss folgt.)





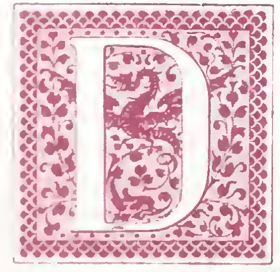
Die Kunst unter Kaiser Franz Josef I. Relief von R. WEYR im Kuppelraum des Hofmuseums.

DAS KUNSTHISTORISCHE HOFMUSEUM IN WIEN.

II.

Die Sammlungen und ihre Aufstellung.

MIT ABBILDUNGEN.



DER kolossale Bau, den wir in der Gesamterscheinung und künstlerischen Ausstattung durch unsern ersten Artikel den Lesern vorgeführt haben, enthält in seinen vier Stockwerken nicht weniger als 198 Säle und Nebenräume, welche in folgender Weise für die Unterbringung und Verwaltung der Sammlungen ausgenützt sind:

Der größere Teil des Erdgeschosses ist für Wohnungen von Beamten und Dienern bestimmt; dasselbe enthält aber außerdem noch das Lapidarium mit der Sammlung der antiken Inschriften, die Räume für die lykischen Funde und andere größere Skulpturwerke, ferner ein Bilderdepot, endlich die Museumsbibliothek. — Den an Zahl und Wert höchsten Reichtum an Kunstschätzen umfasst das Hochparterre mit seinen 39 Ausstellungsräumen, von denen die 23 größeren an den Façaden des Gebäudes liegen, während die 16 kleineren, nebst den Kanzleien der Beamten, den Höfen zugekehrt sind. Hier finden wir die plastischen und kunstgewerblichen Abteilungen des Museums, die ehemaligen Sammlungen des Antikenkabinetts, der Schatzkammer und der Ambrasersammlung, sowie das Waffenmuseum untergebracht. Diese Räume enthalten die für das Wiener Hofmuseum charakteristischen Prachtstücke und Spezialitäten. — Darauf folgt dann im ersten Stock die Gemäldegalerie, deren Hauptbestandteil früher im Belvedere und vordem in der Stallburg untergebracht war. Die Galerie verfügt zunächst über 14 große Oberlichtsäle, welche im Kern des Gebäudes gegen die Höfe zu situirt sind, sodann über 15 kleine Seitenlichträume, 4 Ecksäle und einen großen, der Babenbergerstraße zugekehrten Mittelsaal, gleichfalls mit Seitenlicht, insgesamt mit einer Behängfläche von 7330.90 qm. Da die kleineren Räume des Hochparterres an den Hofseiten, die kleinen Seitenlichtsäle des ersten Stocks dagegen an den Façaden des Gebäudes liegen, so ergab dies für den Architekten die Schwierigkeit, dass die Mittelmauer des ersten Stockwerks in die Raummitte der großen Parterresäle fiel, also besonders gestützt werden musste. Er hat dies bewerkstelligt durch die fortlaufende Reihe jener kräftigen Granitsäulen, deren im ersten Aufsatze gedacht wurde. Dieselben dienen mit ihren wechselseitigen Gurten nicht nur der schwer lastenden Mittelmauer zur genügenden Unterstützung, sondern sie bilden auch ein wirksames künstlerisches Element in der Saalfolge der unteren Räume mit deren zahlreichen Schaukästen und kleinen Kunstobjekten. Die großen Oberlichtsäle der Bildergalerie blieben selbstverständlich ohne jede Unterteilung. Nur in dem gegen die Babenbergerstrasse zu gelegenen Mittelsaal, in den vier Ecksälen und den kleineren Seitenlichträumen sind Scherwände aufgestellt, in letzteren mit Abrundungen

den Fenstern gegenüber. Das Licht ist in den meisten dieser Säle ein gutes, am vorteilhaftesten in den 14 Oberlichtsälen, wenig befriedigend in dem großen Mittelsaal an der Babenbergerstrasse, zumal da in dem letzteren die wertvollsten kleinen Bilder der altdeutschen Schulen ihren Platz gefunden haben. — Unvorteilhaft beleuchtet erweisen sich auch die 13 Ausstellungsräume des zweiten Stockwerks, in denen nach dem ursprünglichen Projekt die Kupferstichsammlung und die Bibliothek hätten untergebracht werden sollen. An deren Stelle finden wir hier jetzt die Sammlungen der Kartons und Aquarelle aufgestellt, welchen dann noch einige Räume für die Restaurirschule, für Kopirzwecke und Kanzleien sich anschließen.

Der vielgliedrige Organismus dieser mannigfaltigen Räumlichkeiten soll nun unter dem Gesichtspunkte seiner geistigen Zweckbestimmung etwas näher ins Auge gefasst werden. — Schon vor mehr als fünfzehn Jahren waren wir durch die Freundlichkeit des damaligen Oberstkämmerers Grafen Crenneville in die Lage versetzt, den Lesern der Zeitschrift den Organisationsplan für die Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses mitzuteilen, welcher gegenwärtig im neuen kunsthistorischen Hofmuseum seine Verwirklichung gefunden hat[1]).



Das Kunstgewerbe. Statue von KUNDMANN, am Äußeren des Hofmuseums.

Aus diesem Plane springen vornehmlich zwei Punkte hervor, welche man bei der Beurteilung des hier Geleisteten sich vor Augen halten muss: erstens dass man sämtlichen im Hofmuseum vereinigten Sammlungen ihren Charakter als Kunstsammlungen des Kaiserhauses zu wahren, somit jeden didaktischen Zweck von der Anlage fern zu halten strebte, und zweitens, dass man andererseits die Aufstellung und Verwaltung jeder einzelnen der Sammlungen auf streng wissenschaftlicher Grundlage durchgeführt sehen wollte. Die Gegenstände der Sammlungen so heißt es in den grundlegenden Bestimmungen, sollen nicht dem *Anschauungsunterrichte* dienen, wie die Lehrapparate von Unterrichtsanstalten; aber sie sollen für die Kunst*forschung* eine reiche und ungetrübte Quelle sein. „Die neue Organisation ist somit im Prinzip nur die Fortsetzung der unter Josef I. und Carl VI. begonnenen, unter Maria Theresia, Josef II. und Franz I. weiter vorgeschrittenen Anordnung der kunsthistorischen Museen des Kaiserhauses auf *wissenschaftlicher Grundlage*. Es wurden nämlich unter allen ebengenannten Regenten aus der Schatzkammer und aus der einstigen Kunstkammer in der heutigen Stallburg, welche große Sammelsurien waren, Spezialsammlungen unter selbständiger Leitung gebildet, z. B. das Münzkabinett, die Bildergalerie u. s. w.“

Nach diesem Grundsatze wurde nun bei der

1) Zeitschrift, Jahrgg. XI (1876), S. 306 ff.

Organisation des neuen Hofmuseums in erster Linie mit den Beständen der bisherigen Schatzkammer eine wichtige Veränderung durchgeführt. Dieselbe umfasste nämlich noch vor wenigen Jahren, außer den Hoheitszeichen (Reichskleinodien u. a.) und Schmucksachen, welche die Macht und den Glanz der Herrscherfamilie als solcher zu bezeugen bestimmt sind und daher im Hausschatze zu verbleiben haben, auch eine große Anzahl von Objekten, welche durchaus den Charakter von Museumsgegenständen besitzen. Diese wurden also nun ausgeschieden, und dadurch der Schatzkammer ihre ursprüngliche und wesentliche Bedeutung zurückgegeben, andererseits aber dem Hofmuseum eine Fülle von prächtigen Kunstwerken, besonders Prachtleistungen der Goldschmiedekunst zugeführt, welche erst an dieser Stelle zu ihrem vollen Recht gelangen. Um die Sache durch zwei Beispiele zu erläutern, so hat der Kunstfreund jetzt das berühmte Salzfass des Benvenuto Cellini nicht mehr in der Schatzkammer, sondern im Hofmuseum zu suchen, während er dagegen die alte Kaiserkrone nebst den übrigen Reliquien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation nach wie vor in der Schatzkammer finden wird, wo bekanntermaßen auch der Privatschmuck und die jetzt im Gebrauche befindlichen Krönungsinsignien des österreichischen Herrscherhauses aufbewahrt werden.

Nach dem Organisationsplane von 1876 hätte das neue Hofmuseum eigentlich 7 Spezialsammlungen umfassen sollen: 1. die Sammlung ägyptischer Alterthümer; 2. die Antikensammlung; 3. die Sammlung der Münzen und Medaillen (I. Gruppe); 4. die Sammlung von künstlerischen und kunstindustriellen Gegenständen des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit; 5. die Waffensammlung, mit Ausschluss der antiken Waffen (II. Gruppe); 6. die Gemäldesammlung und 7. die Kupferstichsammlung nebst der ihr zugeteilten Museumsbibliothek (III. Gruppe). — In *einem* wichtigen Punkte wurde dieser Plan geändert: die Kupferstichsammlung blieb an ihrem bisherigen Aufbewahrungsort in der k. k. Hofbibliothek, und die für sie ursprünglich im Hofmuseum bestimmt gewesenen Räumlichkeiten erhielten, wie bereits bemerkt, eine andere Bestimmung. Allerdings fehlt damit ein wesentlicher und besonders glänzender Teil des kaiserlichen Kunstbesitzes in dessen neuer prächtiger Behausung. Aber bei genauer Betrachtung der Dinge darf man sich über diesen Mangel nicht beklagen. Zunächst konnten diejenigen, welche das Verbleiben der Kupferstichsammlung bei der Hofbibliothek durchgesetzt haben — an ihrer Spitze deren früherer Vorstand, der verstorbene Hofrath Birk — dafür die Absicht beim Ankaufe der Sammlung des Prinzen Eugen ins Treffen führen, welche bekanntermaßen den Grundstock des Kupferstichkabinetts der Hofbibliothek bildet. Als jene Sammlung durch Kaufvertrag in das Eigentum des k. k. Hofes überging, bestimmte Carl VI., dass dieselbe ungeteilt mit der Hofbibliothek verbunden bleiben solle („maneat cum Bibliotheca Palatina indivisa“). Aber auch abgesehen von dem Gebote der Pietät gegen den erlauchten Begründer der kostbaren Hinterlassenschaft sprechen gewichtige Gründe rein sachlicher Natur für die Erhaltung des bisherigen Zustandes. Jeder, der in einem großen Kupferstichkabinett Spezialforschungen fachmäßiger Art angestellt hat, weiß die unersetzlichen Vorteile zu würdigen, welche aus der örtlichen Verbindung von Kupferstichsammlung und Bibliothek sich ergeben. Es handelt sich da nicht nur um die gewöhnlichen Hand- und Hilfsbücher: diese könnte sich das Kupferstichkabinett auch getrennt für sich beschaffen. Es kommen bei solchen Studien vielmehr ganze große Gebiete der illustrirten Litteratur in Betracht, ohne deren stete Vergleichung kein ersprießliches Arbeiten auf diesem Felde möglich ist. Bilddruck und Buchdruck sollen eben im Museum ebenso zusammenstehen wie sie in Wirklichkeit zusammengehen.

In betreff der übrigen sechs Abteilungen des Hofmuseums ist es bei den ursprünglichen Bestimmungen geblieben und zwar sind die fünf Spezialsammlungen der Gruppe I und II in den unteren Geschossen, die Gegenstände der Gruppe III in den oberen Stockwerken untergebracht. Wir wollen jetzt ihre Gesamtwirkung und die bei ihrer Aufstellung befolgten Grundsätze in Kürze darzulegen suchen.

Es erklärt sich aus der Entstehung der Wiener Hofsammlungen zur Genüge, dass die große Bildnerei hier nicht die führende Rolle spielt, sondern die Kleinkunst. Wir beklagen den Verlust des „Ilioneus,“ der einst die Kunstkammer Rudolfs II. schmückte, und des betenden Knaben, der im Besitze des Prinzen Eugen sich befand. Nur wenige Skulpturwerke höherer Gattung, wie der schöne Fugger'sche Amazonensarkophag und die bronzene Grabfigur aus Virunum, ragen stattlich hervor. Die bei weitem größere Masse des Antikenbesitzes der Hofsammlung sind Werke von kleinen Dimensionen, Arbeiten dekorativer Gattung, Wunderleistungen der Zierkunst, wie die welt-

berühmten Kameen. Auch das monumentale Volk im eminentesten Sinne, die alten Ägypter, finden wir hier — von einzelnen mächtigen Sarkophagen abgesehen — vorzugsweise durch die Schöpfungen der Kleinplastik und Kunstindustrie vertreten. Die Reihen jener großen Pharaonenstatuen, wie sie Turin und Paris besitzen, fehlen. Der Grundzug des vorwiegend Kleinen, Zierlichen, Mannigfaltigen und Reichen giebt sämtlichen der Kunst des Altertums gewidmeten Sälen des Wiener Museums ihr eigentümliches Gepräge.





Pokal aus Rhinoceroshorn mit emaillirtem Goldschmuck. Deutsche Arbeit. 16. Jahrhundert.

Von ungemeinem Reiz im Ganzen wie im Einzelnen ist gleich die den Reigen eröffnende ägyptische Sammlung, welche durch die Erwerbungen Dr. Burghardts in Ägypten (1821) gegründet und namentlich 1878 durch die Einverleibung der ägyptischen Altertümer aus Schloss Miramar wesentlich bereichert wurde. Sie enthält in ihren zwei großen und vier kleineren Sälen über 4000 Stücke aus allen Zeiten der ägyptischen Geschichte von der Periode der Pyramidenerbauer bis zur Römerherrschaft, und gewährt in ihrer ebenso geschmackvollen wie systematisch durchdachten, übersichtlichen Anordnung ein höchst lehrreiches Bild von der Kultur- und Kunstentwickelung des alten Nilvolkes. Außer den antiken Bündelsäulen, deren bereits im ersten Artikel gedacht wurde, verdient der Wandschmuck der Säle noch eine besondere Erwähnung. Es sind auf Papier gemalte farbige Kopien der Wandmalereien in einem der Felsengräber von Benihassan aus der Zeit der 12. Dynastie (c. 2400 v. Chr.), welche der Berliner Maler *Ernst Weidenbach* für die Weltausstellung von 1873 anfertigte, wo bekanntlich eine Nachbildung jenes Grabes zu sehen war, die der Khedive Ismael Pascha unter Brugschs Leitung hatte herstellen lassen. Der Vizekönig widmete die Blätter später dem Hofmuseum.

Die Antikensammlung, in welche wir unmittelbar aus den ägyptischen Sälen eintreten, und die daran sich anschließende Sammlung der Münzen und Medaillen (erstere über 1200, letztere etwa 130 000 Stücke umfassend) enthalten die bisher im Münz- und Antikenkabinett sowie im unteren Belvedere aufgestellt gewesenen Altertümer, mit Ausnahme der „prähistorischen“ Funde, welche aus den Kunstsammlungen ausgeschieden und in das naturhistorische Hofmuseum übertragen sind, wo sie neben den ethnographischen Sammlungen ihre Stelle gefunden haben. Diese Trennung wird gewiss allerorten Beifall finden, und ist ja auch in andern Städten wiederholt auf gleiche Weise durchgeführt worden. Andererseits kann man es nur billigen, dass die Sammlung der geschnittenen Steine und die Münz- und Medaillensammlung nach wie vor geschlossene Ganze bilden,

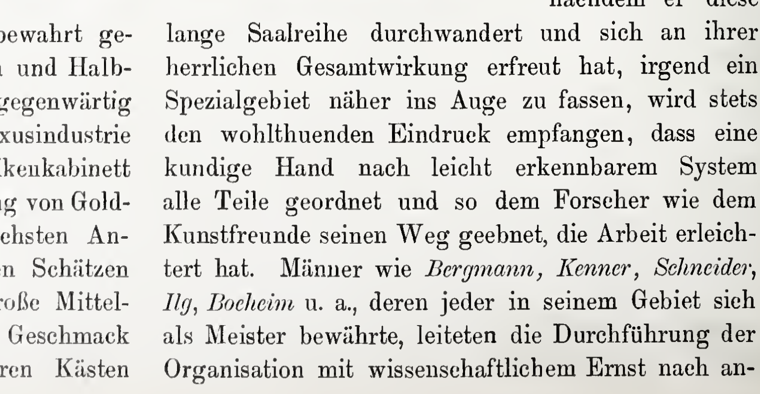
aus denen die dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit angehörigen Stücke nicht herausgelöst sind. — Nicht völlig gleichartig, aber verwandten Kunstcharakters mit diesen Prachtleistungen der Münzprägung, der Medailleurkunst und Glyptik sind die mit jenen vereinigten Sammlungen von Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts, welche der Gründer der Ambraser Sammlung, Erzherzog Ferdinand von Tirol angelegt hatte, und welche später fortgesetzt wurden. Auch größere Bildnisse von Fürsten des Erzhauses haben an den Wänden dieser Säle Platz gefunden, besonders von solchen fürstlichen Persönlichkeiten, welche sich um die Vermehrung der kaiserlichen Sammlungen hervorragende Verdienste erworben haben.

Noch mannigfaltiger und in einer oft geradezu blendenden Pracht stellen sich die Säle der Kunstarbeiten und kunstindustriellen Gegenstände des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit dar, deren Bestand die Ziffer von 5000 Stücken übersteigt. Hier haben namentlich die oben berührten, früher in der Schatzkammer bewahrt gewesenen Prunkgegenstände aus Edelstein und Halbedelstein ihre Plätze gefunden und bilden gegenwärtig zusammen mit den übrigen Werken der Luxusindustrie aus der Ambrasersammlung und dem Antikenkabinett wohl die reichste und kostbarste Sammlung von Goldschmiedewerken der Welt. Den herrlichsten Anblick unter den diesen unvergleichlichen Schätzen gewidmeten Räumlichkeiten bietet der große Mittelsaal XIX, in dessen mit ganz besonderem Geschmack arrangirten Glasschränken und kleineren Kästen u. a. die prächtigen Rudolfinischen Goldschmiedarbeiten, die in Bergkrystall und Rauchtopas geschnittenen Vasen und Geräte, sowie die sonstigen Meisterschöpfungen des 16. und 17. Jahrhundertes ihre Aufstellung gefunden haben.



Madonna mit dem Kinde. Marmorrelief. Florentinisch. 15. Jahrhundert.

Das letzte Glied in der Kette der im Hochparterre untergebrachten Kunstschätze bildet die aus Anlass ihrer früheren Eröffnung bereits vor zwei Jahren von uns geschilderte Waffensammlung. Sie ist zusammengesetzt aus den Beständen des Ambraser Kabinetts, des Waffenmuseums im Arsenal und der Hof-Jagd- und Sattelkammer, und umfasst im ganzen etwa 4000 Stücke, darunter Werke vom höchsten Kunstwerte, wie der Feldharnisch Carls V. und dessen wundervoll gearbeiter Degen vornemlich aber die Prunkrüstung Kaiser Rudolfs II., das Werk eines deutschen Meisters (um 1590) nach dem Entwurfe des bayerischen Hofmalers *Christoph Schwarz* von Jngolstadt.



Wer sich die Aufgabe stellt, nachdem er diese lange Saalreihe durchwandert und sich an ihrer herrlichen Gesamtwirkung erfreut hat, irgend ein Spezialgebiet näher ins Auge zu fassen, wird stets den wohlthuenden Eindruck empfangen, dass eine kundige Hand nach leicht erkennbarem System alle Teile geordnet und so dem Forscher wie dem Kunstfreunde seinen Weg geebnet, die Arbeit erleichtert hat. Männer wie *Bergmann*, *Kenner*, *Schneider*, *Ilg*, *Boeheim* u. a., deren jeder in seinem Gebiet sich als Meister bewährte, leiteten die Durchführung der Organisation mit wissenschaftlichem Ernst nach an-

erkannten, hier aufs neue erprobten und gefestigten Grundsätzen.

Steigen wir nun zum Hauptgeschoss empor, um auch die Säle der Gemäldegalerie auf den Gesamteindruck ihrer Anordnung und Aufstellung zu prüfen, so empfängt uns hier eine arge Enttäuschung. „Was hat man dir, du armes Kind, gethan?“ fragt wehmütig der kunstfreundliche Wiener beim Betreten dieser weiten lichten Säle, in denen er alles Mögliche findet, nur nicht die ihm von Jugend an vertraute schöne Belvederegalerie! — Es ist ja richtig und selbstverständlich: auch in ihr konnte nicht alles beim Alten bleiben nach der Übertragung in die neuen Räume, so wenig wie in den übrigen Sammlungen. Sie musste namentlich zahlreiche Neuaufstellungen in sich aufnehmen, für deren passende Unterbringung im Belvedere kein Platz war. Aber das rechtfertigt noch lange nicht eine so vollständige Umwälzung, wie man sie hier vorgenommen hat. Die Anordnung der Galerie im Belvedere war eine wohldurchdachte; sie brachte die starken Seiten der Sammlung in den verhältnismäßig nicht besonders günstig und zum Teil recht unzureichend beleuchteten Räumen zu vorteilhafter Wirkung. Jeder der Hauptmeister der Galerie, vor allen Rubens und Tizian, Dürer und Teniers, van Dyck und Velazquez, traten in geschlossenen Reihen glanzvoll und übersichtlich hervor. Selbst Rembrandt, obwohl nur durch Bildnisse repräsentirt, hatte seine gut situirte Wand; Holbein war auf die drei Seiten eines Saals geschmackvoll verteilt; ebenso Pieter Brueghel und was sonst zu den Koryphäen der kaiserlichen Sammlung zählt. In den neuen Räumen sind dagegen gerade die Hauptmeister zum Teil in unbegreiflicher Weise auseinander gerissen; Tizian muss man sich aus einem halben Dutzend von größeren und kleineren Räumen mühsam zusammensuchen; unter den Italienern kommt eigentlich nur Canaletto durch die prächtige, neu aufgestellte Bilderfolge zu voller Wirkung; zahlreiche Kapitalbilder, — darunter Raffaels „Madonna im Grünen“, — sind ohne Not in die Seitenräume verbannt, während in den grossen Oberlichtsälen eine sehr gemischte Gesellschaft [1]) sich breit macht; von den Niederländern thut dies vor allen Jan Vermayen mit seinen zehn riesigen kolorirten Kartons, denen die zwei ersten weiten Oberlichtsäle gleich neben der Mittelkuppel zugewiesen sind. Wir halten dafür, dass diese kulturgeschichtlich immerhin recht interessanten Darstellungen, als Teppichpatronen, gar nicht in eine Gemäldegalerie gehören, wenigstens nicht in die bevorzugten Haupträume derselben, auf deren schön beleuchtete Wandflächen ein Rubens und van Dyck, ein Snyders und Teniers die ersten Ansprüche haben. — Ausser der Systemlosigkeit und Konfusion in der Anordnung machen sich in der neuen Galerie aber auch noch andere Übelstände geltend, die wir nicht unerwähnt lassen dürfen. Zunächst das Überwuchern einzelner barocker Bilderrahmen, durch deren aufdringliche Schnörkel z. B. die Wirkung der heil. Justina des Moretto, des Tizianschen Ecce-homo, vornehmlich aber die der grossen Rubensbilder stark beeinträchtigt wird. Leider hat sich unseres Wissens kein einziger sicherer Originalrahmen aus der Zeit des Rubens mit dessen großen Altarwerken bis auf unsern Tag erhalten. Man



Bemalte Marmorbüste. Lombardisch. 15. Jahrhundert.

1) So sind z. B. gleich im ersten Oberlichtsaal an der Wand rechts vom Eingang um die große „Taufe Christi“ von *Giov. Bellini* (?) Bilder von folgenden Meistern herumgruppirt: *P. Berettini da Cortona*, *Orazio Gentileschi*, *Fra Paolino da Pistoja*, *G. Vasari*, *Carlo Dolci*, *Giuliano Bugiardini*, *Carlo Maratta* u. a.

war daher auf Hypothesen angewiesen und hat z. B. für das Altarbild des heil. Ildefonso einen dreigeteilten schweren Rahmen konstruirt, für dessen dicke gewundene Säulenschäfte und Gesimse die bekannten Stiche nach den Triumphpforten vom Einzuge des Erzherzogs Ferdinand die Motive hergegeben haben. Dies ist weder zum Vorteil des herrlichen Bildes noch mit historischem Recht geschehen. Alles, was wir von den ursprünglichen Einfassungen der Altarwerke des Rubens wissen oder auf älteren Bildern erkennen können, lässt auf ganz einfache Rahmen schließen; die Bilder wurden häufig an den Kirchenpfeilern, zu Häupten der vor denselben aufgestellten Altäre, angebracht; ein schweres Rahmenwerk wäre da ganz unstatthaft gewesen. Dem Triptychon des heil. Ildefonso ist überdies noch die seltsame Unbill widerfahren, dass man seine rückwärtigen Flügelbilder, die zusammen bekanntlich die farbenprächtige heil. Familie unter dem Apfelbaum bilden, mit dem Gemälde des heil. Ambrosius in einen und denselben Riesenrahmen eingefügt hat: zwei Bilder, die weder zeitlich, noch geistig, noch formal zusammenpassen (das eine ist oben abgerundet, das andere eckig)! — Auf die Details der Bestimmung und Benennung der Bilder im neuen Hofmuseum näher einzugehen, ist in diesen übersichtlichen und einleitenden Aufsätzen nicht der Ort, obwohl auch da viel zu sagen wäre. Das Museum besitzt, wie für die Abteilungen des früheren Antikenkabinetts und der Ambrasersammlung, so nicht minder für die der Gemäldegalerie jetzt unter dem Stabe seiner eigenen Beamten manche tüchtige, fachmännisch gebildete und erprobte Kraft, um mit den ererbten Übelständen kritikloser Bilderaufen endlich aufräumen zu können. In letzter Zeit hat sich namentlich Dr. *Th. v. Frimmel* in seinen fleissigen „Kleinen Galeriestudien" auf diesem Gebiete als ein ebenso kenntnisreicher wie vorsichtiger Gelehrter hervorgethan. Wenn man ihm freie Hand lassen würde, so könnte daraus der Verwaltung der kaiserlichen Galerie gewiss viel Gutes und Rühmliches erwachsen.

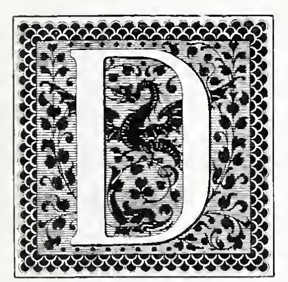
Schließlich noch ein kurzes Wort von den Sammlungen der modernen Bilder und den im zweiten Geschoss aufgestellten Kartons und Aquarelle. Die ersteren waren bekanntlich im Belvedere gleichfalls zur Seite der alten Meisterwerke aufgestellt, aber nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge der Säle, sondern getrennt durch einen Gang, um die Kluft der Zeiten, die sich unleugbar zwischen den Ausläufern der Barockperiode und den Bahnbrechern der Kunst des 19. Jahrhunderts in stilistischer und geistiger Beziehung nachweisen lässt, auch lokal zu kennzeichnen. Streng genommen, sollte man die neuen Schulen gar nicht mit den alten unter ein und dasselbe Dach bringen. Das Belvedere wäre ein vorzüglicher Aufstellungsort für eine moderne österreichische „Nationalgalerie." Will man aber diese gänzliche Lostrennung nicht, so wäre auf ein Mittel zu denken gewesen, um innerhalb des neuen Gebäudes eine Gliederung der Massen herbeizuführen, damit man nicht, ohne jede Vorbereitung von Tiepolo auf Schams und von Ribera auf Schwemminger stößt, wie es gegenwärtig der Fall ist. — Zu den 1734 alten und 322 modernen Bildern, welche somit zusammen den ersten Stock füllen, kommen endlich noch die 462 Aquarelle, Handzeichnungen und Kartons im zweiten Stock hinzu. Auch an ihrer Anordnung bleibt uns manches rätselhaft, namentlich der Umstand, dass mitten zwischen der Menge der modernen Aquarelle und Zeichnungen von Fendi, Führich, Schindler, Klein, u. a. ganz verlassen einige wenige Blätter von alten Italienern herumschwimmen, so z. B. ein sehr interessantes kolorirtes Profilporträt Papst Leo's X. vom Jahre 1513, das wahrscheinlich als Vorlage für eine Medaille oder dergl. von einem trefflichen Meister aus der besten Zeit der Renaissance gezeichnet worden ist.

Wenn die festliche Stimmung, in der wir die Prachträume des neuen Hofmuseums zu durchwandern begannen, nicht ganz bis zum Schlusse vorgehalten hat, so bitten wir den freundlichen Leser dies nicht uns selbst und einer vorübergehenden Geschmacksaufwallung zuschreiben zu wollen. Was wir hier zu Nutz und Frommen jedermanns, der mit uns das warme Interesse für die Kunst und ihre rationelle Verwaltung teilt, niedergeschrieben haben, das ist so ziemlich das allgemeine Urteil der kunstverwandten Kreise Wiens und hat auch im Auslande schon sein kräftiges, wiederholtes Echo gefunden. Ja, noch mehr! Es ist die Überzeugung manches Mitgliedes der kaiserlichen Museumsverwaltung selbst. Wir brauchen uns also nicht zu ereifern. Der Tag wird kommen, an welchem der entscheidende Wille hier Wandel schaffen und sich für alle Teile der großartigen Schöpfung Kaiser Franz Josefs I. deren hohe Bestimmung erfüllen wird: zugleich ein kunstgeweihtes Ruhmesdenkmal des Herrscherhauses und eine Pflegestätte der Wissenschaft zu sein.

C. v. L.

DIE SAMMLUNG HABICH.

MIT EINER RADIRUNG.



IE Sammlung Habich war elf Jahre lang ein gern gesehener Gast der Kasseler Galerie. Wenn sie auch keine Gemälde allerersten Ranges enthielt, so fügte sie sich doch dem Vorhandenen fast organisch ein, indem sie sich meist aus Werken rekrutirte, die als Ergänzung des alten Bestandes sich erwiesen, aus Meistern, welche bis dahin in Kassel nicht vertreten waren. Es ist also ein wahrer Verlust für die Stadt, dass die Sammlung Habich sich nun verflüchtigt.

Zur Geschichte der Sammlung sei erwähnt, dass, nachdem in den Jahren 1878, 1879 und 1880 sich ein Grundstock gebildet hatte, und zwar durch Einzelkäufe sowie durch Erwerbungen aus der Sammlung Hardy in Mainz und anderen Privatsammlungen, welche in Köln zur Versteigerung kamen, der Unterzeichnete den Besitzer bat, seine Sammlung der Kasseler Galerie leihweise vorläufig auf zehn Jahre zu überlassen. Es ist nicht überflüssig, dies ausdrücklich zu erwähnen, weil spitze Zungen den Sachverhalt umgedreht haben.

Später kamen noch Werke aus Paris, Holland, England u. s. w. hinzu, und es belief sich schließlich der Bestand der Habichschen Sammlung, wie er in der Kasseler Galerie vereinigt war, auf 152 Gemälde. Dreizehn davon wurden der National-Gallery in London überlassen. Neun sind durch die Gnade Sr. Majestät des Kaisers für die Kasseler Galerie aus dem allerhöchsten Dispositionsfonds angekauft und weitere acht konnten bei billig gestellten Preisen seitens des Eigentümers aus dem bescheidenen Fonds der Galerie selbst erworben werden.

Neben einer kleinen Zahl von Altniederländern, Altdeutschen und Italienern bildet eine Reihe von Vlamen und besonders Holländern die Hauptzierde der Habichschen Sammlung.

Ein kleines Triptychon, fein wie eine Miniatur behandelt, stammt aus der Schule des *Jan van Eyck,* und zeigt, dass die delikate Durchführung auch bei den kleineren Nachfolgern dieses großen Entdeckers auf dem Gebiete der Ölmalerei mit Glück geübt wurde. In der Mitte die Messe des heil. Gregor, links der heil. Michael, rechts der heil. Hieronymus, dem höchst drollig sein Löwe in hoch erhobener rechter Vorderpfote einen riesigen Dorn präsentirt.

Aus der altdeutschen Schule enthält die Sammlung fünf bemerkenswerte Gemälde. Eine Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, früher dem *Altdorfer* zugeschrieben, wird man nach den neuesten Forschungen dem *Ulrich Abt* geben müssen. Den Mittelpunkt des klar disponirten und äußerst sorgfältig durchgeführten Bildes nimmt die Verklärung ein, den Vordergrund belebt ein fein gezeichneter Donator und dessen Wappen, den Hintergrund bildet eine dem *Altdorfer* sehr verwandte Landschaft. Zwei Werke des *Hans Baldung* genannt *Grien* interessiren in verschiedener Weise. Eine Madonna mit dem schlafenden Kind auf dem Arm, lebensgroßes Brustbild, auf feurigrotem Hintergrunde, der links oben das bekannte Monogramm und das Datum 1514 zeigt, lässt uns den ausgesprochenen Dürerschüler erkennen, der sich nicht ohne Geschick bemüht, die große Auffassung, die haarscharfe Zeichnung und die Malweise seines Meisters nachzuahmen. Eine gewisse Äußerlichkeit und Leerheit springt allerdings bei dem Vergleich für ihn in die Augen. Dagegen ist sein zweites Werk, Herkules den Antäus erdrückend, als glückliches Studium nach dem nackten Modell, was für jene Zeit doch noch immer ungewöhnlich, sehr bemerkenswert.

Von einem noch ausgesprocheneren Schüler Dürers als Baldung Grien, von *Hans Leonhard Schaeuffelin,* sehen wir die Hälfte einer interessanten apokalyptischen Darstellung, die Verehrung des Lammes, welches in der Mitte des Gemäldes auf

dem Buch mit sieben Siegeln steht. Unten links die Vertreter des alten, rechts diejenigen des neuen Bundes, auf deren Seite, ganz in der Ecke, ein infulirter Abt als Donator kniet. Leider fehlt die obere Hälfte des Werkes, welches in der Mitte unten auf einem Täfelchen das Monogramm des Meisters und das Datum 1538 trägt. Es ist etwas handwerklich und nüchtern in der Auffassung, aber solide und tüchtig durchgeführt.

Das fünfte altdeutsche Bild, ein *Lucas Cranach,* giebt die bekannte, rätselhafte Darstellung, die Wirkung der Eifersucht, die wir schon durch Dürer kennen. Vier Männer kämpfen hier um den Besitz von drei Frauen, deren eine zwei Kinder, eine zweite ein Kind in ihrer Begleitung hat. Von den Männern, die im Mittelgrund stehen, sind zwei zu Boden geschlagen, während eine der Frauen sich mit einem Ast bewaffnet hat, um nötigenfalls selbst mit in die Entscheidung ihres Geschicks einzugreifen. Dieser Gegenstand hat *Cranach* offenbar lebhaft beschäftigt. — denn schon drei Varianten desselben sind bekannt. Herr Geh. Hofrat Ruland hat dieselben im Kupferstichkabinett zu Weimar zusammengestellt, ein Original, das er für seine dortige Galerie erworben, eine Photographie nach der Habichschen Fassung und eine solche nach der dritten Bearbeitung, deren Original sich zu Wien in Privatbesitz befindet. Die hiesige Variante zeichnet sich durch die bekannten Vorzüge der Cranachschen Malweise aus. Emailartige Behandlung der zierlichen Körper, die sich von dem sattgrünen Wald des Mittelgrundes leuchtend abheben, Abschluss des Hintergrundes durch eine liebevoll detaillirte Landschaft.

Eines großartigen Werkes des *Matthäus Grünewald* darf ich hier leider nur noch beiläufig Erwähnung thun. Dasselbe, etwa sechs bis acht Jahre lang die Hauptzierde der Altdeutschen der Habichsammlung, musste auf höhere Anordnung als „der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim (woher es stammte) zu Unrecht entfremdet“ dorthin zurückgegeben werden. Die Geschichte dieser rätselhaften, dem Unterzeichneten selbst noch immer unbegreiflichen „Entfremdung“ zu erzählen, ist hier nicht der Ort, nur so viel sei gesagt, dass das Altarwerk s. Z. rite und bona fide von Habich erworben wurde, und dass es sieben bis acht Jahre in einer öffentlichen Sammlung hing, ohne dass sich auch nur eine Stimme aus Tauberbischofsheim erhob, um es zurückzufordern. Es war eine große Altartafel, deren Vorderseite der Gekreuzigte mit Maria und Johannes und deren Rückseite die Kreuztragung einnahm. Die Figuren waren lebensgroß gedacht und von einem Naturalismus in der Auffassung, von einer Leidenschaftlichkeit in der Empfindung, die in Mark und Knochen des Beschauers wühlten. Eine feinfühlige Dame, die, ohne vorbereitet zu sein, plötzlich vor dem Bilde sich befand, gestand später, sie habe mehrere Nächte nicht schlafen können, einen solchen Eindruck habe das Werk auf sie gemacht. Wenn der Ausdruck nicht zu modern und zu anrüchig wäre, möchte ich sagen, Grünewald war ein Anachronismus, ein Impressionist, vielleicht der größte Impressionist aller Zeiten. Wer sein großes Altarwerk in Kolmar kennt, wird mir Recht geben. Dass er dabei ein großer Kolorist war, all seinen Zeitgenossen, vielleicht mit Ausnahme von Holbein überlegen, gestehen ihm Künstler und selbst Laien zu, die sich sonst von seinem Wesen abgestoßen fühlen. Die Tafel wurde in Kassel geschickt zersägt und dadurch zwei Bilder gewonnen; die sehr umfängliche und schwierige Restauration führte in vorzüglichster Weise der jüngere Hauser aus. Jetzt befinden sie sich wieder in der Kirche zu Tauberbischofsheim, ob zu ihrem Vorteil, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls würden sie in der Galerie zu Kassel der Welt länger erhalten geblieben sein. Hanfstaengl in München hat vorzügliche Photographien darnach angefertigt.

Unter den Italienern der Sammlung Habich zeichnet sich vor allen der sogen. *Liberale da Verona* aus. Ein breites, niedriges dreigeteiltes Gemälde, vielleichtdie eine Längsseite eines Cassone. Nach den im Allgemeinen ziemlich derben Ölgemälden, die wir von diesem Miniaturmaler kennen, dürfte das Werk nicht von ihm, sondern eher von einem Ferraresen sein, wofür namentlich das Kolorit spricht. Genau in der Mitte des symmetrischen Bildes steht Dido auf einem Prunkscheiterhaufen, der, dreigestuft, unten Waffen, Teppiche, Urnen u. s. w., darüber aber das Feuer zeigt. In einem dunkelgrünen, mit goldenen Lichtern gehöhten Gewand steht sie theatralisch gespreizt mit nackten Füßen und Armen oben und sticht sich den Dolch in die Brust. Rechts und links gruppirt sich eine Menge männlicher Zuschauer, teils auf dem Platz um den Scheiterhaufen, teils unter Rundbogenarkaden, welche den Platz flankiren; unter der Gruppe rechts ein feingekleideter Mohr. Über den Arkaden und hinten sieht man einen Kranz von Damen, die wie Zuschauerinnen im ersten Rang eines Theaters wirken. Das linke Drittel des Gemäldes bildet einen Ausblick auf das Meer, ganz ohne Staffage, während die rechte Seite durch eine Felslandschaft mit Wiesenthal eingenommen ist, worin Zelte und auf Pferden sich tummelnde Sarazenen (?) sichtbar werden.

Collection Habich



Photogravure Hanfstaengl

Peter Paul Rubens





Photogravure Hanfstaengl

Jacob van Ruisdael



Im Mittelgrunde rechts zwei stark von Dürer beeinflusste Landsknechte und auf einer Wiese links gegen vorn zwei äsende Rehe. Die Arkaden zeigen vorn sehr feine Renaissanceornamente, wie denn überhaupt das ganze Werk miniaturartig durchgeführt und höchst originell ist.

Als ältestes italienisches Bild der Sammlung sei eine Madonna mit dem Christuskinde erwähnt, umgeben von Petrus, Paulus und zwei weiblichen Heiligen, *sienesische Schule um 1370*.

Von *Bernardino di Mariotto da Perugia*, thätig Ende des 15. Jahrhunderts, eine kleine Tafel mit dem heil. Laurentius und dem heil. Zeno, wobei Bild und Rahmen aus *einem* Stück Holz geschnitten sind.

Wenn auch nur der Ausschnitt aus einem größeren Gemälde, ist doch der dornengekrönte Kopf eines kreuztragenden Christus von *Sodoma* eine tiefempfundene Schöpfung, des Meisters wert. Christus trägt — und dies giebt dem Bilde die originelle Stimmung — ein weißes Gewand; die linke Hand ist nur zu zwei Dritteln sichtbar, von der Rechten, mit der er das Kreuz umfasst, sieht man zwei oder drei Finger. Er ist nach links etwas abwärts geneigt, hat den Blick gesenkt und die Lippen geschlossen. Sein Haupt umstrahlt eine kreuzförmige Gloriole. Das Bild hat gelitten, macht aber noch immer eine edle Wirkung. Von zwei durch dieses Haupt der sienesischen Renaissancemalerei stark beeinflussten Malern *Beccafumi* und *Neroni* ist je ein Werk vorhanden. Von ersterem ein bescheidenes Rundbildchen mit Madonna und Kind nebst der heil. Katharina von Siena, von Neroni, dem Schwiegersohne Sodomas, ein großes Rundbild, gleichfalls Maria mit dem Kinde darstellend, dabei der kleine Täufer und dahinter links und rechts Joseph und ein Engel. Besonders in diesem Werke mit lebensgroßen Halbfiguren macht sich der überwiegende Einfluss Sodomas geltend, doch nicht eben zu besonderem Ruhme Neronis, der nur ein schwacher Nachahmer blieb, dem die schöne Komposition, die malerische Weichheit und der poetische Schwung seines großen Vorbildes abgingen.

Ein kleiner epheubekränzter Bacchus, der mit der Linken ein goldenes Gießgefäß emporhält, von dem Veronesen *Giolfino* (thätig um 1486—1518), in tief blaugrüner Landschaft sitzend, ist ein ansprechendes genreartiges Werk, das übrigens auf ein in englischem Privatbesitz befindliches Original von Giovanni Bellini zurückgeht.

Von *Garofalo* besitzt die Sammlung eine heil. Cäcilie, die, mit einem Orgelmodell in der Hand, auf einer Terrasse stehend, sich von der fein durchgeführten Hochgebirgslandschaft im Hintergrund sehr wirksam abhebt. Die Maße des Bildes sind klein, die Wirkung ist aber die einer großen Figur.

Auch von *Lodovico Mazzolino* ist ein charakteristisches Werkchen vorhanden, Maria mit dem Leichnam Christi im Schoß, sogenannte Pietà, die trotz des kleinen Maßstabes einen bedeutenden ernsten Eindruck macht.

Sodann vom seltenen *Giovanni Francesco Carotto* (Verona 1470—1546) eine Madonna dem Kind eine Nelke überreichend, Kniestück, von *Raffaelino del Garbo* gleichfalls eine Madonna mit dem Christuskinde vor einem schönen Renaissancethrone stehend nebst drei Engeln, von denen der eine dem Kinde Blumen darreicht, die beiden anderen singen.

Eine sehr figurenreiche Anbetung der Könige, angeblich von *Bacchiacca*, zeigt ausgesprochen Andrea del Sarto'schen Schulcharakter. Ob bei Bacchiacca je eine solch starke Abhängigkeit von Andrea nachzuweisen ist, weiß ich nicht. Die Benennung rührt von Morelli her, die starke, aber treffliche Restauration des Gemäldes von Konservator Hauser in München.

Agostino Carracci, eines der Häupter der eklektischen Schule von Bologna, hat eine Verehrung des Christuskindes durch den heil. Franziskus beigesteuert, welche, tief und leuchtend in der Farbe, noch viel von der Grazie des Correggio in sich trägt, aber eben auch viel von der für dessen Nachfolger so gefährlichen, nur ihm erlaubten Sensibilität und Nervosität in der eigentümlich unruhigen und teilweise manierirten Bewegung der Figuren an sich hat, hier hauptsächlich in dem Franziskus. Im ganzen aber, wie gesagt, ein höchst anziehendes kleines Kabinettstück. Maria sitzt im Vordergrund einer Landschaft nach rechts gewendet vor einer Bogenarchitektur, die nach hinten den Blick auf eine schöne Landschaft freilässt. Sie hält mit der Linken das Christuskind auf ihrem Schoß, und in der Rechten ein Buch. Der Knabe segnet den halb vor ihm stehenden, halb knienden heil. Franz, der von einem Engel empfohlen wird. Rechts hinten steht Joseph auf den Esel gelehnt. Von dem offenbar schon zur Zeit seiner Entstehung sehr beliebten Bildchen existiren eine Reihe von Wiederholungen oder Kopien. Das beste Exemplar aber ist das der Sammlung Habich, welches auf Befehl Sr. Majestät des deutschen Kaisers in den Besitz der Kasseler Galerie übergegangen ist.

Die Halbfigur einer sehr jugendlichen, nach rechts gewendeten Madonna (?) mit einem Strohhütchen bekleidet, das nackte Kind auf dem Arm, von dem Genuesen *Luca Cambiasi*, lässt uns im Zweifel, ob wir es wirklich mit einer Madonna oder einfach mit einem Genrebild, Mutter und Kind zu thun haben. So ging in der Zeit der Decadence die kirchliche Kunst unmerklich in die weltliche über. Das Bild hatte ursprünglich entschieden großen Reiz, so wie es aber heute vor uns steht, ist es eine Ruine.

Gute, gesunde Werke aus der Schule des *Antonio Canale* und des *Bernardo Bellotti,* genannt *Canaletto,* sind eine Ansicht des Platzes auf dem Kapitol zu Rom und ein Blick vom Canale grande auf den Dogenpalast zu Venedig.

Dagegen ein echtes, pikantes Bildchen des *Francesco Guardi* besitzt die Habichsammlung in einer Ansicht des San Marcoplatzes, die Partie direkt vor San Marco mit dem Blick auf den Torre dell' orologio darstellend. Leider hat es in der Luft bedenklich gelitten.

Von *Bernardo Strozzi*, *Giuseppe Maria Crespi*, *Schidone*, *Alessandro Turchi*, *Pietro da Cortona* und *Magnasco* sind einige bezeichnende, aber unbedeutendere Werke vorhanden.

O. EISENMANN.

(Schluss folgt.)

LORENZO LOTTO'S FRESKEN IN TRESCORE.[1]

MIT ABBILDUNG.



INEM eigentümlichen Denkmale der italienischen Renaissance ist das unten angeführte illustrirte Werk, ein kleiner Folioband mit Text von Professor Pasino Locatelli in Bergamo mit acht photolithographischen Tafeln, gewidmet. Den wenigsten Kunstwanderern durch Italien dürfte es bekannt sein, dass in einem kleinen abgelegenen Orte in der Provinz Bergamo ein ganz bescheidenes Kirchlein existirt, in dessen Innerem ein seltsamer Schatz von Wandmalereien sich birgt. Der Urheber derselben, kein geringerer als Lorenzo Lotto, ist sonst nur als Maler von Gemälden auf Holz und auf Leinwand bekannt. Hier aber hat er sich als wirklicher Freskomaler bethätigt, was sonst nur selten vorgekommen ist, nämlich (abgesehen von einigen untergegangenen Werken) in einer Kapelle der Kirche San Michele al pozzo bianco in Bergamo, in einer kleinen, jetzt halbvermauerten Andachtshalle bei dem Kirchlein des heiligen Georg in Credaro, unweit vom Iseosee, und an einer Altarwand in einer Kirche von Recanati in den Marken. Von den genannten Wandmalereien sind diejenigen in der Hauskapelle der Familie Suardi auf ihrem Landgut in Trescore unweit von Bergamo wohl die wichtigsten, da sie sich mit den mannigfaltigsten Darstellungen auf die ganzen Flächen des Innenraums erstrecken; abgesehen von dem halbkreisförmigen Abschluss, welcher den Altar enthält und von früherer, roherer Hand ausgemalt erscheint. Dabei möge man sich aber keineswegs großartige Verhältnisse des Ganzen vorstellen; der Raum besteht aus einem länglichen Viereck von nicht mehr als 8.15 m Länge und 4 m Breite, so dass die malerischen Darstellungen sämtlich in beschränktem Maßstabe gehalten werden mussten. Der Grundgedanke derselben ergab sich aus der fingirten Verwandlung des Raumes in eine mystische Weinlaube, deren Zweige aus den Fingerspitzen der in der Mitte der Hauptwand stehenden Christusfigur herauswachsen und über die Balken der Decke sich erstrecken, von vielen lebhaft bewegten Putten belebt, die in verschiedenen Stellungen darin erscheinen. Unterhalb dieser Darstellung sodann, längs der Oberfläche der drei geradelinigen Wände sind legendarische Episoden der heiligen Barbara, Klara von Assisi, Katharina von Alexandrien und Magdalena geschildert.

Die ganze Arbeit gehört der letzten Zeit von Lotto's Aufenthalt in dem Gebiete von Bergamo

1) I dipinti di Lorenzo Lotto nell' oratorio Suardi in Trescore balneario. Bergamo, Stabilimento tipo-litografico ratelli Bolis. 1891. Fol.

an: sie wurde nämlich, laut der Inschrift in der Mitte der Hauptwand, im Jahre 1524 ausgeführt und die Inschrift giebt uns auch die Namen der Stifter kund, des Grafen Baptista Suardi, seiner Gemahlin und seiner Schwester, die man als Extrazuthaten, mitten unter den Begebnissen der heiligen Barbara über dem Sockel in andächtigen Halbfiguren zu Füßen der Christusgestalt erscheinen sieht. Dass der Maler mit dieser adeligen Familie, welche seit früher Zeit in Bergamo eine wichtige Rolle spielte, auf freundschaftlichem Fuße gestanden, wohl auf ihrem Landgute einige Zeit als Gast zugebracht hat, möchten wir schon daraus folgern, dass er es nicht verschmähte, auf der äußeren Wand eines Bauernhauses, welches zu dem Besitze der Suardi gehört, noch ein sinniges Votivbild einer Jungfrau der Jasminen (Madonna dei gelsomini) auszuführen.[1])

Nichts kann wahrlich einen höheren Reiz darbieten, als an schönen Herbsttagen von Bergamo aus einige Ausflüge nach ähnlichen kleinen Ortschaften zu unternehmen. Um so mehr, als man heute bei einem kurzen Aufenthalt in Bergamo nicht mehr, wie in früheren Zeiten, mit den Schwierigkeiten, ein angenehmes Unterkommen zu finden, zu kämpfen hat. Nach dem Dorfe Trescore, das zugleich Badeort ist, gelangt man auf einer halbstündigen Eisenbahnfahrt bis Gorlago (in der Richtung von Brescia), wo in der Pfarrkirche bedeutende Werke von Giov. Batt. Moroni sich befinden. Von dort aus ist Trescore kaum ein paar Kilometer entfernt. Hat man eine schattige Kastanienallee durchschritten und sich den naheliegenden, mit Weinbergen und Pfirsichbäumen bepflanzten Hügeln zugewandt, so steht man bald vor dem merkwürdigen Kirchlein, in stiller, abgeschlossener Gegend, nahe der Ausmündung eines der fruchtbaren Thäler der Voralpen.

Dem gegenwärtigen Besitzer, einem jungen gebildeten Mitgliede der italienischen Deputirtenkammer, gebührt die Anerkennung, dass er sich des kostbaren Vermächtnisses seiner Voreltern pietätvoll angenommen hat durch die Ausführung von zweckmäßigen Schutzvorrichtungen, um die malerische Ausschmückung der neben seiner Wohnung gelegenen Kapelle fortan gegen weitere Schäden der Bodenfeuchtigkeit und des Regenwassers zu sichern, welche sie stellenweise bereits nur zu sehr beeinträchtigt hatten. Er ordnete auch an, dass die Fresken durch den geschickten Photographen Andrea Taramelli in Bergamo (Via Torquato Tasso) aufgenommen wurden, und da die Blätter gut gelungen sind, veranlasste er den ihm befreundeten sachkundigen Professor Pasino Locatelli in Bergamo, einen erklärenden Text zu der Publikation des ganzen Werkes zu schreiben.[1]) So entstand das hübsche Bändchen, das uns vorliegt, mit den von der Firma Arturo de Marchi in Mailand hergestellten Tafeln. Der Graf Gianforte Suardi ließ es auf seine Kosten in 300 Exemplaren drucken, welche nicht im Handel sind, wohl aber vom Besitzer auf die zuvorkommendste Weise unter seine Bekannten, die sich für den Gegenstand interessiren, verteilt werden.

Der Erläuterung der Fresken im Inneren der kleinen Kirche geht ein Vorwort voraus, in welchem Locatelli in kurzen Abrissen eine Schilderung des Menschen und des Künstlers giebt, dem man die Entstehung der Malereien verdankt. Aus diesem Abschnitt, in welchem der Verfasser manchen Bemerkungen des unvergesslichen Lermolieff gerecht wird, ersieht man, welch ausgedehnte Sachkenntnis erforderlich wäre, um in einer eigentlichen Biographie des Künstlers von seiner Thätigkeit die gebührende Rechenschaft geben zu können, da die Zeugen derselben in so verschiedenen Orten in Italien aufzusuchen sind, den Wanderungen des Künstlers gemäß, von Treviso und Asolo nach Bergamo, von Venedig nach Ancona und Loreto, ganz abgesehen von dem, was das Ausland von ihm besitzt.

Von besonderem Interesse ist sodann die eingehende Erklärung der zahlreichen legendarischen Episoden, die sich in chronologischer Reihenfolge an den Wänden hinziehen. Der Künstler hat auf dem beschränkten Raum unglaublich vieles geleistet und dabei ein erstaunliches Zeugnis seines gedankenreichen Genius abgelegt. Wirken auch die kleinen gedrungenen Verhältnisse nicht eben glücklich, indem sie dem Ganzen ein fast genrehaftes Aussehen geben, so darf andererseits nicht geleugnet werden, dass man den Meister darin nach allen Richtungen hin kennen lernen kann. Die naive Lebendigkeit, mit der er die mannigfachen Begebenheiten aus den

1) Heute ist dieselbe nicht mehr an ihrem ursprünglichen Orte aufzusuchen, da der Besitzer das Gemälde von der Mauer auf Leinwand übertragen ließ und in seiner städtischen Wohnung aufgehoben hat, um es einer weiteren Verwitterung in der freien Luft zu entziehen.

1) Prof. P. Locatelli ist durch seine litterarische Wirksamkeit in Bergamo wohl bekannt. U. a. hat er daselbst in den Jahren 1867 bis 1879 bei dem Verleger Pagnoncelli drei Bände unter dem Titel „Illustri Bergamaschi“ veröffentlicht, welche die Biographien der besten Künstler Bergamos aus der vergangenen Zeit enthalten, aus denen viele dankenswerte Notizen zu schöpfen sind.

Legenden der Heiligen mit raschem Pinsel zu erzählen weiß, hat etwas höchst Anziehendes. Die Episoden folgen sich in einem Zuge, ohne besondere Abteilungen. Sie beziehen sich auf die Glaubensbekenntnisse der Dargestellten, auf ihre Wunderthaten und ihre Martyrien. Fehlt etwa dem Künstler der nötige Raum, um seinen Erfindungen Ausdruck zu geben, so weiß er sich gelegentlich dadurch zu helfen, dass er einen Bruch in der Mauer des angegebenen Hintergrundes ersinnt, wie dies in der beiliegenden Abbildung wahrzunehmen ist, um damit Raum für eine besondere Komposition zu gewinnen.[1])

Seine ausgeprägte Begabung für die Darstellung der malerischen Effekte offenbart sich überall. Sie entspricht dem Besten, was die venezianische Malerei in der Blütezeit hervorzubringen im stande war und entfaltet sich in den vielen, direkt nach der Natur gemalten Motiven; im Perspektivischen, in den Gebärden, sowie in den individuellen Zügen und den Trachten der Figuren, ja sogar im Landschaftlichen, für welches er von jeher ein so feines und so modernes Gefühl an den Tag zu legen wusste.

Während er den oberen Rand der Wände wie mit einer Art Fries verziert hat, welcher aus einer Reihe von Rundbildern besteht, in denen eine Menge von Heiligen, Propheten und Sybillen in Halbfiguren erscheinen, gewahrt man in den unteren Teilen außer den Bildnissen der Stifter noch gar manche ganz einfach und schlicht aus der Natur gegriffene Gestalten, bald in kleinerem, bald in größerem Maßstabe gemalt.

In dem Hauptgegenstand unserer Abbildung, worin vor einem Altare die feierliche Aufnahme der heiligen Klara von Assisi in den Franziskanerorden dargestellt ist, wird die Szene durch die Gegenwart gewiss von Ortsbekannten des Künstlers, sowohl weiblichen als auch männlichen Geschlechtes, belebt. Ihre Züge haben im allgemeinen etwas geradezu Hausbackenes, ja teilweise sogar Bäuerisches, aber trotzdem, dank dem völlig Ungezwungenen ihrer Erscheinung, verleihen sie dem Gemälde einen ganz eigenen Reiz. In dem kleinen Raume, welcher aus der Bresche in der Mauer sich ergiebt, sehen wir die wohlthätige Heilige unter dem Volke ihr mildes Almosen spenden: eine durchaus poetisch aufgefasste Komposition mit luftigem, landschaftlichem Hintergrunde.

Es ist sonderbar, dass Lorenzo Lotto, dessen Werke im allgemeinen ein so bestimmtes, individuelles Gepräge tragen, doch in gar manchen Fällen mit anderen Künstlern verwechselt worden ist; nicht nur mit Correggio, was um so verzeihlicher zu erachten ist, als zwischen den beiden ähnliche malerische Anlagen nicht zu verkennen sind, sondern in früheren Zeiten sogar mit Tizian und später auch noch mit den Bergamasken Andrea Previtali und Giovanni Cariani. Ist wohl ein geistiger Verkehr und Zusammenhang der beiden letzteren mit dem geistreichen Venezianer während seines Aufenthaltes von 1515 bis 1524 in Bergamo nachweisbar in ihren eigenen Werken, so wüsste sich hingegen heutzutage niemand zu erklären, wie man in Dresden vor Jahren ein anmutiges und charakteristisches Madonnenbild von Lotto einem Schwächling aus Mittelitalien von ganz anderem Stamm, nämlich dem Vicenzo da San Gemignano unterzuschieben sich getraut hatte. — Das Gemälde haben wir bereits in dieser Zeitschrift besprochen[1]) und den Lesern mittelst einer Abbildung nach einer herrlichen Photographie von Braun vorgeführt. Unsere Bemühungen aber, es in den Augen der deutschen Fachgenossen als eine Schöpfung unseres Meisters zu beglaubigen, hatten nicht den erwünschten Erfolg, wenigstens in offiziellen Sphären. Es sollte einem jungen, strebsamen Kunstfreunde, Herrn Karl Löser, vorbehalten sein, den entscheidenden Beweis zu Gunsten unserer Ansicht vor wenigen Wochen zu erbringen. Denn als es ihm erlaubt wurde, eines schönen Dezembertages das Gemälde ohne die Bedeckung des Glases sich genau anzusehen, gelang es ihm, den Namen *Laurentius Lotus* und die Jahreszahl 1518 auf der Steinbrüstung zu entdecken, oberhalb der Figur des kleinen Johannes, welcher vom Christuskinde umarmt wird. Die Entdeckung wurde sofort von dem Vorstande der Gemäldegalerie anerkannt und mit Begeisterung aufgenommen, und wir können somit bestimmt versichert sein, dass wir ein Werk mehr aus der bergamaskischen Periode des Künstlers zu verzeichnen haben.

GUSTAV FRIZZONI.

1) Die Abbildung, durch welche eines der besser erhaltenen Stücke der Kapelle veranschaulicht wird, verdanken wir der freigebigen Mitteilung einer Zinkoplatte, welche auf Bestellung des Grafen Suardi versuchsweise von der Firma Angerer & Göschl in Wien für die graphische Ausstattung des Werkes geliefert wurde.

1) *S. Lorenzo Lotto im städtischen Museum zu Mailand und in der Dresdener Galerie.* Neue Folge I. Im Woermannschen Katalog von 1887 wird das Gemälde unter Nr. 295 einem *unbestimmten Oberitaliener* zugeschrieben.



Die Aufnahme der heil. Klara in den Franziskanerorden. Fresko von Lorenzo Lotto.



ZWEI UNBEKANNTE ENTWÜRFE VON GOTTFRIED SCHADOW.

VON *GEORG GALLAND.*

MIT ABBILDUNGEN.



MAN weiß, mit welchem Eifer sich Schadow in früheren Jahren mit Entwürfen zu einem Denkmal Friedrichs des Großen beschäftigte.[1]) Solche Entwürfe in Gestalt von einfachen Zeichnungen, Aquarellen und kleinen Wachsmodellen kennen wir z. B. aus den Jahren 1787, 1791 und 1797. In letztgenanntem Jahre hatte er allein sieben derartige Projekte auf die Berliner Kunstausstellung geschickt.[2]) Eins davon enthält die von der Kgl. Akademie der Künste mit Ed. Dobberts Text herausgegebene Sammlung von Handzeichnungen des Meisters. Dass sich Schadow auch für eine Statue König Friedrich Wilhelms I. interessirte, ist bisher nicht bekannt gewesen. Und doch sind wir in der Lage, unseren Lesern zwei Entwürfe vom Jahre 1794 vorzuführen, von denen der eine den Vater Friedrichs II., der andere diesen selbst darstellt. Es sind zwei schwarz angetuschte, sorgfältige Federzeichnungen von kaum 20 cm Höhe, die sich im Kgl. Hausarchiv zu Berlin befinden und auf welche mich der Archivrat Dr. Großmann hinzuweisen die Güte hatte.

Höchst interessant ist das dazu gehörige Aktenstück, ein ausführliches Schreiben des Staatsministers von Heinitz an König Friedrich Wilhelm II. Aus dieser, unten wörtlich mitgeteilten Eingabe geht hervor, dass Schadow die Reihe der von Barth. Eggers unter dem Großen Kurfürsten ausgeführten elf brandenburgischen Regenten, die später im Weißen Saal des Stadtschlosses Aufstellung fanden und hier durch die zwölfte Figur des ersten Königs von Preußen ergänzt wurden,[3]) fortzusetzen wünschte. Die Reproduktionen der beiden Entwürfe überheben uns einer Beschreibung der überaus charakteristisch aufgefassten Figuren. Auffällig ist in der von Heinitzschen Eingabe an den König die Bemerkung, dass der Künstler für sich und seine Leute gegenwärtig nichts zu thun habe, während wir doch wissen, dass gerade das Jahr 1794 verhältnismäßig fruchtbringend für den Schadowschen Meißel war. Nachdem kurz zuvor die Vollendung des Stettiner Friedrichsdenkmals stattgefunden, schuf unser Meister in jenem Jahre das herrliche Denkmal Ziethens für den Berliner Wilhelmsplatz, sodann die Victoria und die Metopen am Brandenburger Thor, vier Büsten u. s. w. Jedenfalls war es nicht Schuld des dienstbereiten Ministers, wenn die Entwürfe Schadows leider nicht die Billigung des Königs fanden. Das erwähnte Schreiben lautet:

„Es hat mir der Hof-Bildhauer *Schadow* eröffnet, dass es Ewr. Königlichen Majestät allerhöchsten Intention nicht entgegenseyn würde,

den weißen Saal des Hiesigen Königlichen Schlosses, welcher die Marmornen Statüen der Regenten des Brandenburgischen Haußes vom Churfürsten Friedrich dem I^ten^ an bis König Friedrich dem I^ten^ enthält, sowohl zur Vollständigkeit, als auch zum Glantz des Königlichen Haußes, annoch

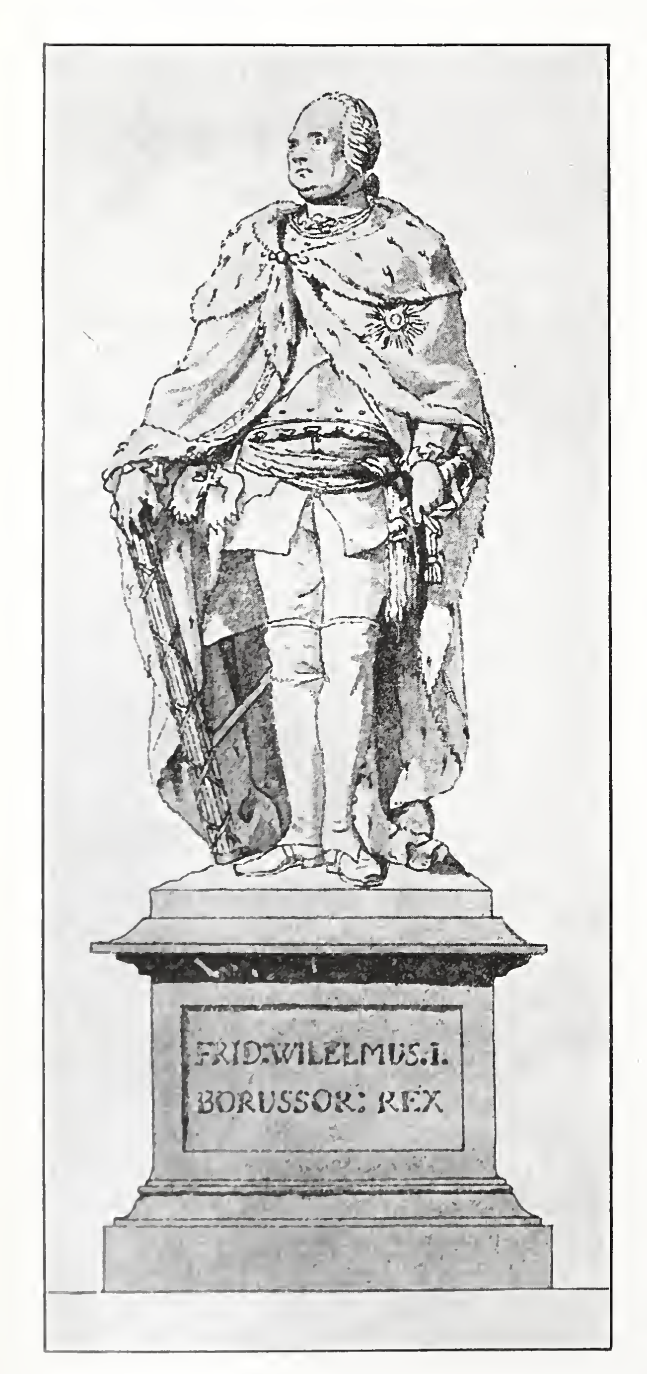
1) Vgl. Karl Eggers' biographischen Aufsatz in „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts", Leipzig 1886, und W. Lübke in Westermanns deutschen Monatsheften, 1858.

2) G. Schadow, Aufsätze und Briefe, herausgegeben von J. Friedländer, 1864.

3) Im Repert. für Kunstwissenschaft, XIV, 2. Heft, habe ich dargelegt, dass dieses Werk schwerlich Eggers' marmorne Statue des Königs sein könne. Ich füge hier noch bei, dass F. Nicolai (1786) in s. Topographie von Berlin etc. Bd. II, S. 865 bei Erwähnung der alten Börse, als der Werkstatt der Hofbildhauer, bemerkt, dass sich daselbst auch „eine marmorne schöne Statue K. Friedrichs I. von einem unbekannten Bildhauer" befände. Vielleicht war diese B. Eggers' Schöpfung.

mit den fehlenden Statüen der in Gott ruhenden Könige Friedrich Wilhelm des Iten und Friedrich des IIten Majestät zu versehen, für die Summe von Neun Tausend Thalern übernehmen wolle.

In so fern nun Ewr. Königliche Majestät diese





Zwei Entwürfe von G. SCHADOW, getuschte Federzeichnungen im Kgl. Hausarchiv zu Berlin.

und er hat mir daher beykommende 2 Zeichnungen, mit dem Anerbieten übergeben, dass, da er jetzt für sich und seine Leute nichts zu thun habe, er die Anfertigung dieser beyden Marmornen Statüen, mit Inbegriff des Marmors und der andern Unkosten, Idee überhaupt allergnädigst agreiiren, als wodurch allerdings, zum Glantz des Königlichen Haußes, die jetzt müßige vaterländische Bildhauer-Kunst rühmliche Beschäftigung erhalten, Ewr: Königlichen Majestät Casse aber auf 3. Jahre, die zu Vollendung

dieser Arbeit wohl erforderlich seyn werden, jährlich nur eine mäßige Ausgabe von 3000 rthlr. zuwachsen würde, kommt es blos darauf an, ob die von dem *Schadow* entworfene Zeichnungen Ewr: Königlichen Majestät höchsten Beifall haben, oder ob, und in welcher andern Art Ewr: Königliche Majestät diese Statüen verfertiget wissen wollen, als worüber ich mir Ewr: Königlichen Majestät höchsten Befehl ehrfurchtsvoll erbitte, damit ich nöthigenfalls den Schadow, zur Anfertigung anderer, Ewr: Königlichen Majestät Idee angemeßenen Zeichnungen auffordern und Ewr: Königlichen Majestät solche vorlegen kann.

Berlin den 26ten December 1794

F. von Heinitz.

Was den Verfasser dieser Eingabe betrifft, so wird er uns auch von anderer Seite als ein warmer Förderer der Künstler geschildert. Friedrich August Freiherr *von Heinitz* wurde im Jahre 1725 zu Dresden geboren. Er widmete sich mit Vorliebe dem Studium der Naturwissenschaften und wurde, nachdem er auf weiten Reisen hervorragende Kenntnisse und Erfahrungen gesammelt, die in seinem 1776 erschienenen Werke „Essai d'économie politique“ niedergelegt sind, von König Friedrich II. in genanntem Jahre zum preußischen Staatsminister ernannt. Als Chef des Berg- und Hüttenbaudepartements hat er sich unter drei Fürsten allgemein geschätzte Verdienste um das Bergbauwesen erworben. Doch auch die bildenden Künste verdankten ihm manches nach seiner im Jahre 1787 erfolgten Ernennung zum Kurator der Königl. Akademie der Künste. Er war ferner Mitglied verschiedener gelehrter Körperschaften und starb im Jahre 1802 zu Berlin.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Von der *Galerie Weber* in Hamburg ist soeben das erste wissenschaftliche Verzeichnis erschienen, welches jedoch nur die älteren Gemälde der Sammlung enthält. Verfasser dieses Katalogs ist Dir. Karl Woermann in Dresden. Er hat bei der Abfassung seiner Arbeit dieselben Grundsätze befolgt, wie bei seinem allbekannten Katalog der Dresdner Galerie. Indem wir die Kunstfreunde hiemit vorläufig von dem Erscheinen des trefflichen kleinen Buches in Kenntnis setzen und dessen eingehende Besprechung einer der nächsten Nummern der Chronik vorbehalten, sei hier nur auf einen Irrtum hingewiesen, um dessen Berichtigung der Autor selbst uns ersuchte. Der Architekt des Weberschen Galeriegebäudes ist nicht Stammann, wie in den Vorbemerkungen zu dem Verzeichnisse gesagt wird, sondern Martin Haller. Der erstgenannte Architekt hat das Webersche Wohnhaus gebaut.

*** *Von der Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen in Berlin* hat der *Kaiser* folgende Bilder angekauft: „Clovelly in Devonshire“ von *Marie v. Keudell*, „Gelbe Rosen“ von *Katharina Klein*, „Anemonen“ von *Lina Krause*, „Mohn“ von *Margarethe Ludloff* und „Quer durch Afrika“ (Katzen mit einer Landkarte von Afrika spielend) von *Minna Stocks*.

* *Die mittelalterlichen Wandgemälde im Großherzogtum Baden* werden demnächst durch ein von der Verlagsbuchhandlung von *August Siebert* in Heidelberg geplantes Unternehmen ihre zusammenfassende Publikation erhalten. Das Werk, dessen wissenschaftliche Leitung Geh. Rat Dr. *Fr. Xav. Kraus* in Freiburg und Prof. *Oechelhäuser* in Heidelberg übernommen haben, ist auf etwa 8 Bände in Großquartformat berechnet, deren erster (Zwingenberg a/N.) nach Ostern erscheinen soll. Er wird 36 Tafeln (zu je zwei Bildern) in Lichtdruck und 1 Faksimile-Farbentafel enthalten. Das Werk darf auf die Teilnahme aller ernsten Kunst- und Geschichtsfreunde rechnen. Der Verleger gedenkt später auch andre deutsche Landstriche in ähnlicher Weise zu behandeln.

*** *Über den gegenwärtigen Zustand der Gemälde von Joshua Reynolds* wird der Frankfurter Zeitung aus Anlass seines hundertsten Geburtstages aus London geschrieben: „Am 23. Februar waren es hundert Jahre, seit Reynolds die Augen schloss. Eine würdige Gedenkfeier hat in England nicht stattgefunden. In der britischen Nationalgalerie ist ein eigener Saal nur mit Reynoldsschen Gemälden angefüllt. Leider befinden sich die meisten schon in traurigem Zustande. Während die Werke der italienischen Meister der Renaissance noch so gut erhalten sind, als ob sie gestern geschaffen worden wären, sind die Reynoldsschen Bilder schon stark verblasst und springen an allen Ecken. Dies ist bei seiner „Heiligen Familie“ in so hohem Grade der Fall, dass die Direktion der Nationalgalerie das Gemälde nicht mehr sehen lässt. Reynolds trägt freilich selbst Schuld daran, dass die Zeit seinen Werken so übel mitspielt. Wie so viele Maler wollte er die Farbengeheimnisse der Alten erforschen. Dabei benutzte er Ingredienzien, welche so zersetzend auf die Farben einwirkten, dass es schon bei Reynolds' Lebzeiten hieß, dass seine Bilder eher stürben, als die Menschen, die ihm gesessen.“

*** *Die Genehmigung zu Ausgrabungen im Gebiete des alten Lakoniens* ist nunmehr dem Direktor der amerikanischen archäologischen Schule in Athen, *Waldstein*, von der griechischen Regierung auf die Dauer von sieben Jahren erteilt worden. Die Ausgrabungen werden sich nicht bloß auf Sparta, sondern auch auf Amyklä und andere Punkte des Landes erstrecken.

* In *Wien* wird ein neues volkstümliches Theater errichtet, welches den Namen „*Raimund-Theater*“ führen und auf einem Platz vor der Mariahilferlinie in der Wallgasse zu stehen kommen soll. Es ist, wie das ehemalige Stadttheater und das Deutsche Volkstheater eine Schöpfung des Bürgertums und soll neben dem eigentlichen Volksstück in erster Linie die volkstümlichen Werke der deutschen Klassiker zur Darstellung bringen. Der auf etwa 700000 fl. veranschlagte Bau wird von den bekannten Theaterarchitekten *Fellner* und *Helmer* ausgeführt. Es wird in dem neuen Theater nur Sitzplätze geben, die teuersten zu 1 fl. 80 kr., die billigsten zu 30 kr. der Sitz. Das Theater wird nicht verpachtet, sondern vom Gründerverein selbst verwaltet werden. Für die künstlerische Leitung ist ein bewährter dramaturgischer Schriftsteller in Aussicht genommen. Im Herbst 1893 soll die Eröffnung stattfinden.

Berliner Kunstauktionen. R. Lepke versteigert am 22. und 23. d. M. eine Anzahl wertvoller Gemälde in Tempera und Öltechnik, darunter italienische Meister des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, ferner eine Antiquitätensammlung von römischen und etruskischen Gegenständen, Katakombenfunden, byzantinischen Blattgoldkreuzen, italienische Möbel und Münzen. — Am 24. März u. f. T. bringt dieselbe Firma einige höchst interessante Werke unter den Hammer, nämlich zunächst den Miniaturkodex des Leonardo da Bissucio (vgl. den Aufsatz von H. Brockhaus in den Gesammelten Studien z. Kunstgeschichte, Festgabe für Ant. Springer 1885), ferner drei Manuskripte und ein Druckwerk mit Randzeichnungen Leonardo da Vinci's, ein Skizzenbuch eben dieses Meisters, endlich eine Reihe Kupfer- und Holschnittwerke und Einzelblätter, von vorherrschend alten Meistern. Dem Kataloge ist eine Abbildung aus dem Kodex des L. da Bissucio beigegeben.

Vom Kunstmarkt. In der Auktion von *R. Lepke* in Berlin am 22. Februar d. J. wurden für eine Reihe kunstgewerblicher Gegenstände nachstehende Preise erzielt: Nr. 12. Spieltisch, Louis XVI. 615 M. Nr. 15. Dreiteilige Kommode, mit farbiger Marmorplatte und fünf Kästen 710 M. Nr. 21. Zwei Sèvres Jardinièren (Pâte tendre), Höhe 13 cm, Länge 26 cm, Breite 20 cm, 3500 M. Nr. 25. Vortragkreuz, gegossene, getriebene, gravirte florentinische Arbeit des 15. Jahrhunderts mit translucider Reliefschmelzarbeit, Länge 84 cm, Breite 46 cm, 11600 M. Nr. 27. Getriebene Kupferschale, emaillirt 600 M. Nr. 50. Altarleuchter von Bronze 12. Jahrh. 465 M. Nr. 56. Silbergürtel, gegossen, durchbrochen und gravirt. Ungarisch, 17. Jahrh. M. 250. Nr. 57. Goldene Dose mit Email, Edelsteinen und Perlen Louis XVI., französischer Durchmesser 6 cm 730 M. Nr. 59. Chinesischer Anhänger 600 M. Nr. 61. Goldene Dose, tiebtanisch 740 M. Nr. 62. Chinesische Glasflasche, überfangen und geschnitten M. 305. Nr. 65. Chinesische Cloisonné Vase, 41,5 cm hoch, 16 cm breit 500 M. Nr. 73. Goldene Kette, prähistorisch 850 M.

Von der Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts herausgegeben von A. Quantin sind soeben zwei neue Bände erschienen: La peinture antique von *P. Girard* und L'architecture gothique von *Ed. Corroyer.* Das erste behandelt in fünf Kapiteln die ägyptische, die orientalische (chaldäische, assyrische, phönizische, persische), die etruskische und römische Malerei. Die Darstellung wird durch mehr als 200 Abbildungen erläutert, die zum grössten Teile deutschen Werken entnommen sind. Das Buch über die gotische Architektur zerfällt in vier Abschnitte: Kirchenbauten, Klöster, militärische Bauten und Civilarchitektur. Eine reiche und gute Illustration von 286 Figuren unterstützt das Werk. Auf beide Bände werden wir noch zurückkommen.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Collection Hatvany.



Frans Hals.



REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.



EMBRANDTS Name bildet nicht etwa erst seit ein paar Jahren, sondern bereits seit mehreren Jahrzehnten das Feldgeschrei für all' diejenigen, die empfinden, dass das Kunstideal der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sich überlebt habe. Eine der Kunstgeschichte angehörende Gestalt greift somit hier wieder einmal in das Leben der Gegenwart ein. Wird der angedeutete Gegensatz in die Worte gefasst: hie Rembrandt — hie Raffael, so bedeutet das durchaus keine Herabsetzung des Urbinaten. Raffaels Kunst bleibt als eine echte und wahre in voller Berechtigung und unerreichter Größe neben der des großen Holländers bestehen. Der Gesichtspunkt aber, von dem aus die Kunstweisen beider Meister jetzt betrachtet werden, hat sich durchaus geändert. Um so mehr erscheint ein Versuch, das Wirken Rembrandts auf dem von ihm geschaffenen, somit ihm ausschließlich angehörenden und für ihn besonders bezeichnenden Gebiete der Radirung zusammenfassend zu schildern, nicht nur als gerechtfertigt, sondern auch als notwendig, zumal der Meister immer noch der großen Menge unserer Gebildeten kaum mehr als dem Namen nach bekannt ist.[1])

Die Jugendzeit.

Die beiden frühest datirten Radirungen Rembrandts, Bildnisse seiner greisen Mutter vom Jahre 1628 (B. 352 und 354)[2]), sind kleine Blättchen von vollkommener Anspruchslosigkeit, zeigen jedoch bereits einen so hohen Grad von Vollendung, dass man sie kaum für erste Versuche in dieser besonderen Kunstart halten kann.

Da aber Blätter, die früher angesetzt werden könnten, nicht bekannt sind, so gewinnt der Beschauer den Eindruck, als habe er es hier mit einer Künstlererscheinung zu thun, die in vollkommener Ausbildung hervorgetreten sei, wie Pallas Athene gerüstet dem Haupte des Zeus entsprungen ist. Eine solche Anschauung, die Rembrandt zu einem Wunderwesen stempeln würde, widerspricht jedoch selbst der spärlichen Kenntnis, die wir von seiner früheren Entwickelung haben. Wohl muss seine Eigenart von Anfang an fest ausgeprägt gewesen sein; aber die Herrschaft über die Darstellungsmittel hat er sich, wie jeder andere, erst in allmählichem Ringen aneignen können. Das zeigen seine Gemälde.

Was er während seiner dreijährigen Studienzeit bei seinem Mitbürger Jacob van Swanenburch in Leyden, dann während des halben Jahres bei Pieter Lastman in Amsterdam geleistet hat, ist nicht bekannt. Aus seinen späteren Werken nur kann darauf zurückgeschlossen werden, dass er diesen wesentlich unter dem Bann der italienischen Akademiker stehenden Künstlern weniger verdankt haben wird, als dem Einflusse, den einige andere ihm geistig näher stehende Meister jener Zeit durch ihre Bilder auf ihn ausgeübt haben. Diese Künstler sind: der Leydener Joris van Schooten, der Haarlemer Jan Pynas, vielleicht auch der Delfter Leonart Bramer [1]). Die frühesten seiner auf uns gekommenen Gemälde, der h. Paulus von 1627 im Stuttgarter

1) Diese Arbeit bildet die Einführung in ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher Radirungen Rembrandts, das demnächst als besondere Schrift erscheinen soll.

2) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen stets die Bartsch-Nummern.

1) Bode, Rembrandts künstlerischer Entwickelungsgang, in den Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), S. 392.

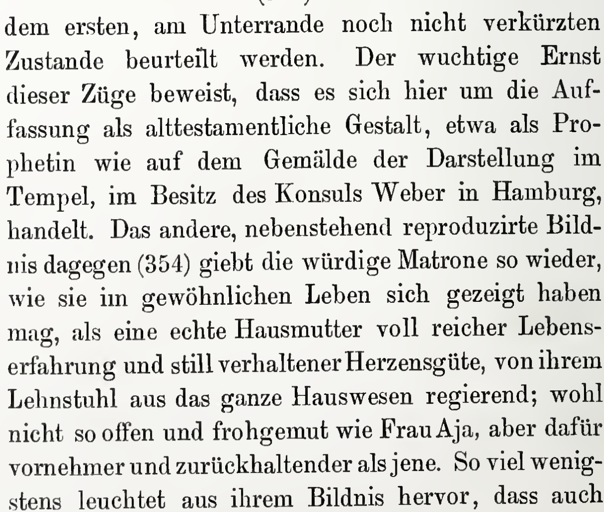
Museum und der Geldwechsler vom gleichen Jahre in der Berliner Galerie, zeigen aber, dass er auch damals noch mit den Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die der Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel entgegenstehen. Erst die Gemälde des Jahres 1628, wie die Gefangennehmung Simsons im kgl. Schloss zu Berlin, bekunden jenen Vollbesitz der Technik, der den selbständig gewordenen Künstler kennzeichnet. Es ist also in hohem Grade wahrscheinlich, dass auch den beiden Radirungen dieses Jahres Versuche in der Handhabung der Nadel vorangegangen sein werden, die jedoch nicht bis auf uns gelangt sind.

Damals lebte er, der zweiundzwanzigjährige junge Mann, noch in seiner Vaterstadt Leyden, die er erst drei Jahre später, als sein Ruhm sich bereits ausgebreitet hatte und auswärtige Aufträge seinen Ehrgeiz geweckt haben mochten, verlassen sollte, um in der Hauptstadt Amsterdam die volle Entfaltung seiner Kräfte zu finden und sich den ersten Platz unter den zeitgenössischen Malern zu erobern. Die behaglichen Verhältnisse eines geordneten Besitzstandes, ein fest geschlossenes inniges Familienleben umgaben ihn im Elternhause und gewährten ihm die erforderliche Muße, um sich ganz der Ausbildung seiner Kunst widmen zu können. Bezeichnend für ihn ist es, dass er in dieser Zeit die Gegenstände seiner Darstellungen mit Vorliebe der nächsten Umgebung entnahm, dass er sich also damit begnügte, das Alltägliche künstlerisch zu erfassen, dagegen nur langsam sich daran wagte, Gebilden seiner Phantasie Ausdruck zu verleihen. Sicherlich werden solche in ihm, dessen Schöpferkraft sich im weiteren Verlauf seines Lebens immer mehr als wahrhaft unerschöpflich erwies, schon von Anbeginn an geschlummert haben; aber er besaß die Kraft, sie in festem Gewahrsam zu halten, bis sie ausgereift waren und von selbst zur Gestaltung drängten. Andererseits aber war es auch wieder nicht die bloße Freude an der Überwindung der technischen Schwierigkeiten, die ihn veranlassten, jene kleinen Bildnisse wie die beiden radirten der Mutter zu entwerfen. So unverkennbar es ist, dass echte Kindesliebe ihm dabei die Hand geführt hat: um die Bildnisse als solche, d. h. um die treue Wiedergabe der Persönlichkeit in ihrer äußeren Erscheinung handelte es sich ihm hier nicht. Die vielen Bildnisse, die er in den nächstfolgenden Jahren sowohl von seiner Mutter als auch von sich selbst und anderen Personen entworfen hat, wären sonst nicht so unähnlich unter einander ausgefallen. Wohl ist bei ihm stets der Kern der Persönlichkeit und deren augenblickliche Stimmung scharf erfasst: aber so angelegen er es sich auch sein ließ, jede Hautfalte in der ihr angemessenen Straffheit oder Weichheit herauszumodelliren, jedes Härchen nach seiner Stärke und Lage zu charakterisiren, kopirte er doch nicht einfach die Natur so wie er sie vor sich sah, sondern verwendete in freiem Schalten die Einzelheiten zur Darstellung des Bildes, das er sich im Geiste geschaffen hatte. In dem engen und stetigen Anschluss an die Formen der Natur ist sein Realismus, in seiner unablässigen Schöpferthätigkeit zugleich aber auch sein Idealismus begründet.



Rembrandts Mutter. (B. 354.)

Die *beiden Bildnisse seiner Mutter* (352 und 354) [1] zeigen Rembrandt bereits als Meister in der Kunst des Anordnens. Der von vorn gesehene Kopf mit der großen weit vorragenden und daher einen breiten Schatten werfenden Haube (352) muss freilich nach dem ersten, am Unterrande noch nicht verkürzten Zustande beurteilt werden. Der wuchtige Ernst dieser Züge beweist, dass es sich hier um die Auffassung als alttestamentliche Gestalt, etwa als Prophetin wie auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel, im Besitz des Konsuls Weber in Hamburg, handelt. Das andere, nebenstehend reproduzirte Bildnis dagegen (354) giebt die würdige Matrone so wieder, wie sie im gewöhnlichen Leben sich gezeigt haben mag, als eine echte Hausmutter voll reicher Lebenserfahrung und still verhaltener Herzensgüte, von ihrem Lehnstuhl aus das ganze Hauswesen regierend; wohl nicht so offen und frohgemut wie Frau Aja, aber dafür vornehmer und zurückhaltender als jene. So viel wenigstens leuchtet aus ihrem Bildnis hervor, dass auch



1) Reproduktionen sämtlicher Radirungen Rembrandts bieten die Werke von Blanc, Dutuit und Rovinski.

Rembrandt, wie die Mehrzahl der großen Männer, das Beste seiner Natur der Mutter zu verdanken hatte. So oft er auch diese Frau später wieder abgebildet hat: überboten hat er dies Bildnis seiner Frühzeit nicht; es bleibt das beste, das er nach seiner Mutter geschaffen hat. Wäre es nicht datirt, so würde man es erst um mehrere Jahre später ansetzen. — Von der unnachahmlichen Technik, die schon dieses Blatt und gerade dieses aufweist, gilt was Charles Blanc im allgemeinen von Rembrandts Radirungen aus den Jahren 1628 bis 1632 sagt[1]): sie seien mit der größten Freiheit, der größten Leichtigkeit gemacht.



Selbstbildnis (B. 338).

In der Folge sei der Maler überlegsamer geworden, habe seine Radirungen wie Gemälde behandelt, große Schattenmassen vorgesehen, Strichlagen angebracht, die wie ein Tuschton wirken, ja man könne sagen, dass er seine Radirungen gemalt habe; in seiner Jugend dagegen habe er radirt, wie man radiren muss: mit lebhafter Empfindung und spärlicher Arbeit, rasch genug, damit das erste Feuer nicht erkalte.

In das Jahr 1629 ist nur ein Blatt mit Sicherheit zu versetzen: das nebenstehend in Verkleinerung wiedergegebene datirte große *Selbstbildnis* (338), dessen Eigenhändigkeit von einigen Seiten, jedoch mit Unrecht, angezweifelt worden ist. Ist es auch in einer ungewöhnlichen Technik ausgeführt — ein Teil der Striche ist außerordentlich dick, ja für das Gewand ist sogar ein Instrument mit zwei Spitzen verwendet worden, so dass man angenommen hat, Rembrandt habe sich hierbei eines zerbrochenen Eisennagels bedient — so ist doch der Ausdruck des unschönen, noch jugendlichen, aber energischen Kopfes mit den scharf blickenden Augen und dem fest geschlossenen Munde so vorzüglich wiedergegeben, dass an keinen Schüler oder Nachahmer gedacht werden kann. Hier tritt uns jener Typus leibhaftig entgegen, der gerade in dem kriegerfüllten siebzehnten Jahrhundert so häufig und nicht bloß bei den Kriegsleuten anzutreffen ist: der des auf sich selbst gestellten Mannes, dem beschaulicher oder behaglicher Genuss nicht vergönnt ist, sondern der kämpfen muss für sein Leben oder für seine Ideen und dem der endliche Sieg auf der Stirn geschrieben steht.



Petrus und Johannes heilen den Gichtbrüchigen (B. 95).

Dieser Frühzeit gehört wohl auch das von uns gleichfalls verkleinert reproduzirte große Blatt mit der *Heilung des Gichtbrüchigen* (95) an, das gleichfalls von einigen angezweifelt, vom Engländer Middleton wiederum, wenn er es auch als echt gelten lässt,

1) L'Oeuvre complet de Rembrandt, 1859, (in 8°) I. 115, zu Bl. 24.

in völliger Verkennung der künstlerischen Eigenschaften erst in die Spätzeit des Meisters und zwar in das Jahr 1655 versetzt worden ist. Zu solcher Zeit hätte aber Rembrandt sich einer größeren Ruhe in den Bewegungen der dargestellten Figuren befleißigt, der Architektur hätte er eine weniger phantastische Gestalt gegeben, die Gestalten eckiger gezeichnet und durch ein System paralleler gerader statt gerundeter Linien herausgearbeitet. Von alle dem ist hier nichts zu bemerken. Im Gegenteil wird das Werk durch seine wesentlich mittels der Bewegungen wirkende Dramatik als ein Erzeugnis der Frühzeit des Meisters gekennzeichnet. Zu dieser Zeitbestimmung passt auch der dichte Zusammenschluss der drei handelnden Personen: der hohen, aber vom Alter stark gebeugten Gestalt Petri, mit den zu liebevollem Umfangen ausgebreiteten Armen, des an allen Gliedern gebrochenen Krüppels, der sich unter Aufbietung seiner letzten Kraft emporzurichten trachtet, und des mit gespannter Aufmerksamkeit zuschauenden Johannes. Dieselbe Neigung zu absichtlicher Gruppirung und drastischer Pantomimik, die Rembrandt erst um die Mitte der dreißiger Jahre ablegen sollte, ist auf seiner frühen Darstellung im Tempel beim Konsul Weber, nur noch einseitiger ausgebildet, anzutreffen. Die Art, wie er mit wenigen Strichen die hoch gewölbte Vorhalle, worin die Szene vor sich geht, angiebt, wie er durch ein paar Figuren die Örtlichkeit als eine an verkehrsreicher Straße gelegene charakterisirt, ist eben so bezeichnend für seine Frühzeit wie die meist noch den Körperformen sich anschmiegende und Kreuzlagen nur spärlich verwendende Strichführung.

Lassen sich somit in die ersten Jahre seiner Selbständigkeit nur wenige Radirungen mit Bestimmtheit versetzen, so kann solche Zurückhaltung daraus erklärt werden, dass er damals noch genug mit der Ausbildung seiner Schüler, wie Gerard Dou und Willem de Poorter, daneben aber auch mit seiner eigenen Vervollkommnung zu thun hatte. Die schon oben hervorgehobene Leichtigkeit, womit er anfangs seine Radirungen ausführte, zeigt, dass er die Ätzkunst zunächst nur als eine Nebenbeschäftigung, als ein Spiel zur Erholung betrieb. Zugleich mit den wachsenden Kräften vermehrten und vermannigfaltigten sich dann diese Versuche, bis er entdeckte, dass sich ihm hier ein Mittel bot, seine Kräfte zu verdoppeln, Kompositionen, die der Farbe entraten konnten, in einer ihm vorzüglich angemessenen Weise wiederzugeben und den Kreis seiner Wirksamkeit ins Ungemessene zu erweitern.

Vom Jahre 1630 an erst beginnt seine Thätigkeit als Radirer einen größeren Umfang zu gewinnen. Vor allem treten uns da seine *Bettlergestalten* entgegen. Hatten auch schon die Künstler der vorhergehenden Zeiten, aber mehr noch die Vlamen als die Holländer, nämlich die Brueghel, Vinckboons, van de Venne, solche Gestalten auf ihren Bildern verwertet, so war das doch meist nur im Rahmen größerer Kompositionen geschehen. Einzig der Lothringer Callot hatte hiervon eine Ausnahme gemacht und sie um ihrer selbst willen dargestellt. Aber im Widerschein seines krausen Geistes hatten diese unscheinbaren Wesen ein aus Grazie und Lächerlichkeit gemischtes groteskes Gepräge erhalten, das sie als seelenlose Zwittergeschöpfe erscheinen ließ. Ganz anders trat Rembrandt diesen verkrüppelten und zerlumpten Gestalten, die damals mehr als je die Landstraßen unsicher machten, entgegen. Auch er griff das malerische Element, das in ihrem verwahrlosten und verwilderten Äußern lag, begierig auf; aber statt es zu übertreiben, begnügte er sich damit, es in strenger Anlehnung an die Wirklichkeit nachzubilden, da er gerade hierin das Mittel fand, um den Gegensatz gegen diese Verkümmerung, den trotzdem immer noch durchschimmernden ewig-menschlichen Kern um so kräftiger zur Geltung zu bringen. Für ihn war solches Lumpengesindel weder schlechtweg verächtlich noch schlechtweg ergötzlich; dessen mit Schlauheit gepaarte Gebrechlichkeit wusste er in überzeugender Weise zur Darstellung zu bringen; was ihn aber vor allem fesselte, war die unbekümmerte Natürlichkeit dieser von der menschlichen Gesellschaft ausgestoßenen Wesen, die „ihre Sach' auf nichts gestellt". In dem zur Freiheit veranlagten Künstler regte sich hier unleugbar eine sympathische Ader. — Besonders sorgfältig durchgeführt, wenn auch dadurch in den Schattenteilen noch etwas schwer wirkend, sind der hockende Mann mit dem missmutigen Gesicht (174) und das Bettlerpaar hinter dem Erdhügel (165). — Den Höhepunkt auf diesem Gebiete erreichte er erst zwei Jahre später in seinem Rattenfänger. Bei den zahlreichen Darstellungen aus der heiligen Geschichte, die er in seinen späteren Jahren schuf, sollten ihm diese Studien der Frühzeit unschätzbare Dienste noch leisten.

Die drei kleinen Darstellungen aus der *Kindheitsgeschichte Jesu*, die Beschneidung (48), die Darstellung (51) und der Jesusknabe im Tempel (66), nehmen eine besondere Stelle in Rembrandts Radirwerk ein. Alle drei gleichen Formats, figurenreiche, in phantastisch hohe Hallen verlegte Kompositionen

von äußerst feiner Durchführung, haben sie das mit einander gemein, dass sie eine bildmäßige Geschlossenheit anstreben, also wie Reproduktionen nach Gemälden, die aber höchst wahrscheinlich nur in der Phantasie des Künstlers ihre Ausgestaltung gefunden haben, aussehen, dagegen noch weit entfernt sind von der vollen Freiheit malerischer Behandlung. Wie Rembrandts Augenmerk hier noch wesentlich auf das Gleichgewicht und die Abrundung der Komposition gerichtet ist, zeigen deutlich die Veränderungen, die er mit dem Jesusknaben im Tempel (66) vornahm, indem er ein paar zu sehr an den Rand gedrängte Figuren entfernte und dafür andere in der Mitte des Hintergrundes einfügte. In der Angabe auch der flüchtigsten Lebens- und Seelenregungen mit nur wenigen Strichen sollte er erst nach einem halben Jahrzehnt die volle Meisterschaft erlangen. Hier steht er noch auf derselben Stufe, der sein fein durchgeführtes, aber die Wirkung einer Theaterszene nicht wesentlich überbietendes Jugendbild im Haag, die Darstellung im Tempel von 1631, angehört.

Weit freier bewegte er sich in den zahlreichen kleinen *Selbstbildnissen*, die er damals entwarf. Nicht auf die unmittelbare Ähnlichkeit sah er es dabei ab, woher es sich denn auch erklärt, dass manche dieser Blättchen von Bartsch gar nicht als Selbstbildnisse erkannt worden sind. Wie er in der Malerei seinen eigenen Kopf als „das bequemste und billigste Modell" benutzte, um Probleme der Färbung und Beleuchtung zu lösen, so erweisen sich auch seine Radirungen als die Ergebnisse unausgesetzter Beobachtung seines eigenen so beweglichen und ausdrucksfähigen Gesichts, wodurch er sich die volle Herrschaft über die Erscheinungsformen der Seelenregungen, von den harmlosen Ausbrüchen des Lachens bis zu dem Ausdruck des Entsetzens und der stärksten Leidenschaft, erwarb. In der Vorliebe für kräftige Wirkungen macht sich auch hier der Hang zum Theatralischen, der mehrfach seinen Jugendschöpfungen eigen ist, bemerklich.

In dem fein und geistreich durchgeführten Blättchen (B. 1) lässt sich der Typus des jugendlichen Rembrandt am deutlichsten erkennen, weil hier keine Nebenabsicht mit unterläuft. Bei aller Weichheit und Verschwommenheit der Züge ist der Ausdruck doch schon energisch und selbstbewusst; nur noch zwei Jahre, und der gereifte Mann steht schon vor uns, noch immer voll Übermut und Zufriedenheit, aber vom Ernst statt von ausgelassener Heiterkeit beherrscht. Dann aber, in den späteren Jahren, welche ungeheure Wandlung ist mit dem vom Geschick hart geprüften Mann erfolgt! Wie ist in ihm äußerlich alles erstarrt und welch erhabenes, verklärendes Licht hat sich in seinem Innern aufgethan! Da lohnt es sich denn die Züge, die infolge unausgesetzter innerer Arbeit zu solcher Reife sich ausgestalteten, in jenem Stadium fest zu erfassen, da sie noch bildungsfähig waren und allen Eindrücken offen standen, die Kraft verratend, die in diesem Wesen eingeschlossen war, aber noch nicht die Richtung, in der sie sich entfalten sollte.

Der runde Kopf, von krausem und anfangs stark in den Nacken fallendem Haar umwallt, sitzt auf schmalen Schultern auf. Der obere Teil des Gesichts hat noch einen fast gewöhnlichen Ausdruck, weniger durch die kleinen zusammengekniffenen grauen Augen, die vielmehr unter den niedergezogenen Brauen scharf und durchdringend blicken, als durch die kurze in einen breiten eckigen Knollen auslaufende Nase, die von einer gewissen brutalen Energie zeugt. Dafür ist aber der untere Teil, trotz des großen Mundes mit den dicken roten Lippen, um so anziehender durch die Entschlossenheit sowohl, die in dem kräftigen Kinn ihren Ausdruck findet, wie namentlich durch die Schalkigkeit, die in den Mundwinkeln sitzt und diesem ganzen Teil des Gesichts den Charakter geistreicher, zu überlegenem Humor geneigter Beweglichkeit verleiht. Ist auch auf der Oberlippe nur erst ein geringer Anflug jenes Bartes sichtbar, der sich bald darauf so keck emporkräuseln sollte, so sagt doch schon jetzt dieser Mund, dass er sich nicht „zu Komplimenten spitzen werde."

Unter den Selbstbildnissen des folgenden Jahres 1631, die hier gleich in die Betrachtung mit einzubeziehen sind, bekundet die Halbfigur in weitem Mantel und breitkrämpigem Hut (7) ein durchaus neues Streben. Der Künstler begnügt sich in diesem durch zahlreiche Probedrucke sorgfältig vorbereiteten Blatt nicht mehr mit der plastischen Wirkung, sondern sucht durch farbige Abstufungen dem Ganzen eine reichere Wirkung zu verleihen. Von den kleineren Blättchen ist die Mehrzahl von Schülern gefertigt, wenn auch offenbar nach Zeichnungen Rembrandts; unter den eigenhändigen aber ragen der sogenannte Rembrandt aux trois moustaches (2) durch seine heitere von jedem Trotz freie Zuversicht wohl das liebenswürdigste Bildniss des Meisters, und das Porträt in der dicken Pelzmütze (16) hervor, das ihn bereits zum Mann herangereift zeigt, somit zu dem Zeitpunkt entstanden sein dürfte, da er den folgenschweren Entschluss gefasst hatte, nach Amster-

dam überzusiedeln (Ende 1631). Besonderer Wert endlich ist auf das anspruchslose, aber gerade durch seine Schlichtheit in hohem Grade überzeugende Bildnis zu legen, das er mit großer Sorgfalt begann, dann aber aus unbekanntem Grunde liegen ließ, wobei er auf der Platte einige Bettlerfiguren hinzufügte (363). Hier hat sein breites Gesicht einen selten vorkommenden freundlichen, fast weichen Ausdruck. Dieses Blatt gleich Middleton in das Jahr 1639, also in die unmittelbare Nähe des stolzen Selbstbildnisses mit dem aufgelehnten Arm verlegen, heißt den Charakter der Physiognomie wie die gerade für die frühe Zeit bezeichnende Behandlungsweise — die Bettler erinnern durchaus an den Violinspieler von 1631 — verkennen.

Auch weitere *Bildnisse seiner Mutter* fertigte er um diese Zeit, so die Halbfiguren (B. 343 und 348). Als letztes dieser Reihe zeigt das Blättchen von 1633 (351) bereits sehr eingefallene Züge. — Ob er auch *Bildnisse seines Vaters* radirt habe, konnte bis vor kurzem nicht angegeben werden. Man vermutete wohl, der schöne Greis mit müdem Gesichtsausdruck und wallendem Vollbart, der auf Blättern von 1630 (309 und 325), 1631 (260 und 315) und auf undatirten derselben Zeit (291 und 312), auch in Gemälden (z. B. in Schwerin, Nr. 854) vorkommt, sei dieser Vater, zumal die größere Radirung (262), wo er mit dem Turban auf dem Kopf erscheint, in Anordnung und Maßen als ein Gegenstück zu dem Bildnis der Mutter im schwarzen Schleier (343) erscheint. Diese Annahme ließ sich aber nicht länger aufrecht erhalten, nachdem 1887 Bredius und de Roever (in der Zeitschrift Oud Holland, V, 220) den Nachweis geführt hatten, dass Rembrandts Vater nicht erst, wie man bis dahin allgemein geglaubt hatte, um 1632, sondern bereits am 27. April 1630 beerdigt worden ist, da sich damit die Thatsache, dass die angeführten Bildnisse, auch die aus dem Jahre 1631 stammenden, offenbar nach dem Leben gefertigt waren, nicht in Einklang bringen ließ.



Diana (B. 201).

Nun hat Emile Michel 1890 (in der Gazette des Beaux-Arts II, 159) die Vermutung geäußert und mit glaubhaften Gründen belegt, dass das Bildnis des Vaters in jenem Typus zu erkennen sei, den man gewöhnlich mit dem Namen des Juden Philo (321) bezeichnet und der in einer Reihe kleinerer Blätter aus dem Jahre 1630 (292, 294, 304, 321) wiederkehrt[1]). Ob derselbe Verfasser mit seiner Annahme recht hat, dass auch die prächtige Halbfigur des Mannes in orientalischer Tracht (263), die ein Gegenstück zum Bildnis der Mutter mit dem orientalischen Schleier (348) bildet, den Vater darstelle, mag dahingestellt bleiben. Bildet die Datirung von 1631 hier auch keine besondere Schwierigkeit, da sie, wie Michel hervorhebt, erst vom zweiten Zustand an erscheint, also nachträglich hinzugefügt sein kann, so lassen die anscheinend jüngeren Züge sowie die runde Form des Gesichts, die sonst noch auf einem Bildnis, das Herr Ed. Habich in Kassel kürzlich auf einer

1) Ein Gemälde des sog. Juden Philo von Rembrandts Hand und aus dem Jahre 1630 stammend besitzt das Ferdinandeum zu Innsbruck; Livens, Rembrandts Freund, hat diesen Typus mehrfach in seinen Radirungen (B. 21, 32 und 33) verwertet, bevor er 1631 von Leyden nach Antwerpen ging; Vliet, der Schüler Rembrandts, hat ihn in den Radirungen B. 20 und 24 nach Gemälden seines Lehrers kopirt

Kölner Auktion erworben hat, wiederkehren, sich nicht ohne weiteres mit dem hagern Antlitz zusammenreimen, das sowohl in dem Douschen Bildnis der Kassler Galerie, dem Ausgangspunkt der Beweisführung Michels, als auch in den damit übereinstimmenden Originalgemälden Rembrandts in den Galerien zu St.-Petersburg und Amsterdam anzutreffen ist [1]).

Weiter als durch diese Bildnisse wird freilich unsre Kenntnis des Meisters durch die *Darstellungen des nackten weiblichen Körpers* gefördert, die Rembrandt, damit ein für ihn ganz neues Gebiet betretend, im Anfang der dreißiger Jahre radirte. Wird auch ein Hauptblatt dieser Art als *Diana im Bade* (201) bezeichnet, so fällt doch sofort in die Augen, dass die Mythologie hier nur den Vorwand abgegeben hat, und dass es sich dem Künstler nicht um die Charakterisirung eines bestimmten Typus oder Vorgangs, sondern bloß um das Naturstudium gehandelt hat. Diese Diana (s. die Abbildung) ist weder eine Göttin, noch macht sie überhaupt irgend welchen Anspruch auf Schönheit oder Vornehmheit. Mit zusammengepreßten Knieen sitzt sie so da, dass sie dem Beschauer den vollen Anblick ihrer breiten Hüfte gewährt; um einen bequemen Halt zu gewinnen, hat sie den Oberkörper stark gewendet und lehnt sich nun mit ihren ausgestreckten Armen auf das ansteigende Erdreich. Selbst bei ausgewählten Formen würde eine solche Stellung keine schönen Linien bilden; wohl aber bringt sie die Beweglichkeit des Körpers gut zum Ausdruck, ist dabei einfach und natürlich. Rembrandt begnügt sich hier eben mit dem Reichtum, den die Natur in jedem ihrer Geschöpfe und nun gar in deren vollkommensten, dem Menschen, bietet, ohne auf dessen Idealisirung oder Anpassung an einen besondern, dem Geistesgebiet angehörenden Stoff Bedacht zu nehmen. In dem, was er vor Augen hat, gewahrt er so viele Schönheiten nicht gedanklicher, sondern rein sinnlicher Art, dass er in der Beschränkung auf deren treue Wiedergabe volles Genügen finden kann. Als schaffender, dichtender Künstler hat er oft genug dem Trieb nach einer Verwendung der Naturformen im Dienst einer höheren d. h. menschlichen Idee Folge geben müssen; daneben aber drängte es ihn als einen Anschauenden und Forschenden stets auch zur Darstellung der Wirklichkeit bloß um ihrer selbst, um der nie völlig zu erreichenden und in ihrer Fülle unerschöpflichen Reize willen, die sie in sich birgt. In diesen frühen Blättern mag vornehmlich noch die Lernbegier seine Hand geleitet haben; dass aber die ausschließlich künstlerische, naive Freude an der Außenwelt überhaupt in den letzten Tiefen seines Wesens begründet war, vermögen, wenn es hierfür bei Rembrandt eines Beweises überhaupt bedürfte, die unübertrefflichen Darstellungen des nackten weiblichen Körpers zu beweisen, die er noch in seiner Spätzeit sowohl in Gestalt von Radirungen als auch von Gemälden (die Badende in der Londoner Nationalgalerie) geliefert hat. Hier ist der Punkt berührt, wo die eigentliche bildende Kunst sich von der auf dichterischer Grundlage beruhenden Allgemeinkunst loslöst und über sie erhebt, um in allein ihr zugänglichen Regionen den höchsten, ihren wahren Zielen zuzustreben. Wer nie die Wonne empfunden, die aus der bloßen sinnlichen Anschauung auch des niedrigsten Gegenstandes fließt, der vermag, und wenn er sich auch selbst Künstler nennt, das Ideal, das hiermit gegeben ist, und den Sporn zu der Erreichung dieses Ideals, der hierin ruht, nicht zu erfassen. Denn wer nur in einer Gedankenwelt lebt und die Formen der Natur als mehr oder weniger schöne Hieroglyphen für die Verdeutlichung seiner mehr oder weniger erhabenen, aber immer doch menschlichen Gedanken zu verwenden gewohnt ist, der kann in der Nachahmung der Natur nichts anderes als eine Schülerübung oder allenfalls ein Virtuosenstückchen erblicken; ihm in seiner Überhebung fehlt die Ehrfurcht vor der Natur, er weiß nichts von dem Zittern und Stottern, das den gebornen Künstler vom Schlage Rembrandts bei dem Bestreben, die Natur zu fassen, ihr ihre Gedanken und Geheimnisse abzuringen, befällt.

Auch in dem gewöhnlichsten Modell erblickt Rembrandt eine Fülle von Aufgaben, deren Lösung er des vollen Einsatzes seiner Kraft wert erachtet. Ob die Formen wohlgebildet und in ihrer Reinheit bewahrt sind oder nicht, das bekümmert ihn ebenso wenig wie die Gefälligkeit der Anordnung und des Linienaufbaus [1]). Er rechnet damit, dass unter dem

1) Der „Geldwechsler“ von 1627 in der Berliner Galerie, das früheste Bild Rembrandts, stellt aber offenbar seinen Vater dar.

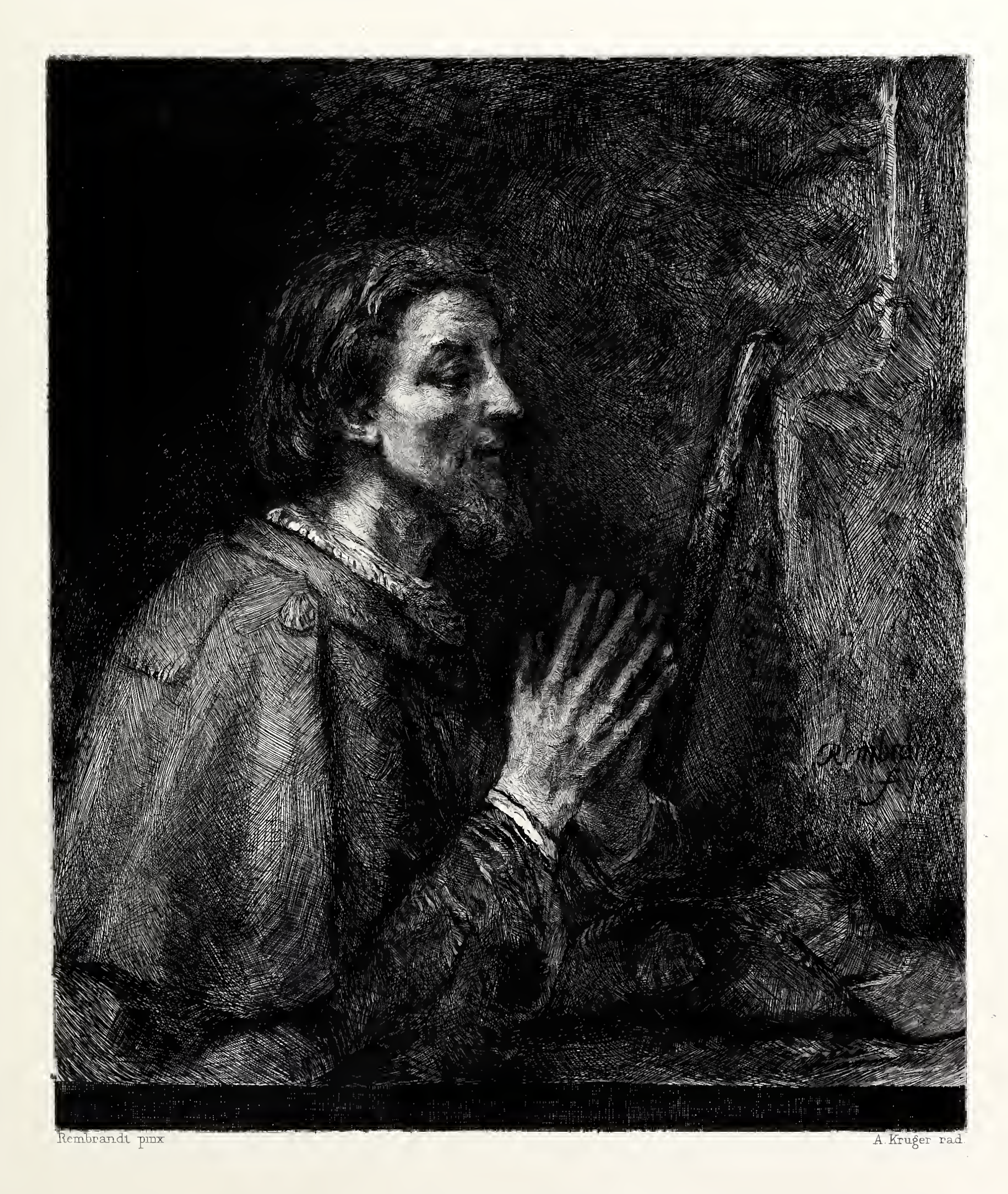
1) Schon im 18. Jahrhundert, in einer Dichtung von Andries Pels von 1681, wird der Vorwurf erhoben, dass Rembrandt selbst vor der Wiedergabe der Einschnürungen, die durch das Mieder und die Strumpfbänder entstehen, nicht zurückschrecke:

. . . . Slappe borsten,
Verwrongen' handen, ja de neepen van de worsten
Des rijglijfs in de buik, des kousebands om't been,
't Moest al gevolgt zijn, of Natuur was niet te vreên.

blassen und bedeckten Himmel seines Heimatlandes die Formen ohnehin viel mehr durch ihre Modellirung als durch den Umriß zur Geltung kommen (Bürger). Daher bestrebt er sich, die zarten Undulationen der Oberfläche des menschlichen Körpers, die nachgiebige Haut über den festen Fleisch- und den weichen Fettteilen, das Ganze gestützt durch das organische und daher so bewegliche Knochengefüge, mit liebevollster Sorgfalt wiederzugeben. Wie er in seinen Gemälden den ganzen Reichtum und die ganze Zartheit seiner Palette aufbietet, um die Poesie des Fleisches zur Darstellung zu bringen, so weiß er in den Radirungen durch wohl überlegte und in echt künstlerischer Weise empfundene Anlage, Auswahl und Führung der Striche seinen Zweck nicht minder vollkommen zu erreichen. — Die *Frau auf dem Erdhügel* (198) zeigt sogar, wie er damals noch sich durch dieses Streben nach möglichster Schärfe und Feinheit zu weit führen lassen konnte. Nachdem er den allgemeinen Eindruck festgestellt, nahm er die Platte nochmals vor und modellirte nicht nur alle Gliedmaßen nochmals durch, sondern hob auch die Hautfalten weit stärker hervor, wodurch das Blatt ein hartes und trockenes Aussehen erhielt.

In zwei Blättchen von 1631 (190 und 191) ist die Freude an der Natur offenbar bis zum Cynismus getrieben, aber von irgend welchen obscönen ungesunden Nebenabsichten kann dabei nicht die Rede sein. Dazu ist schon die Freude des Künstlers an der Arbeit als solcher eine viel zu große und reine. Als Darstellungen aus dem Alltagsleben bilden dieser Mann und diese Frau, wie er sie auf seinen ländlichen Streifereien beobachtet hat, einen Höhepunkt, der in Bezug auf die Feinheit der Durchführung den Vergleich mit keinem der unmittelbar nachfolgenden Blätter zu scheuen braucht. Sieht man von den zahlreichen *Genrefiguren* ab, die gerade zu dieser Zeit von Schülern nach seinen Entwürfen gefertigt wurden, so bleibt für das Jahr 1631 von eigenhändigen Werken nur noch die rührende Darstellung des blinden Geigers (138) übrig; im folgenden Jahre aber macht er mit seinem *Rattengiftverkäufer* (121) einen Versuch, der ihn wesentlich weiter führt: hier vereinigt er nämlich, nachdem er bis dahin die Radirung, abgesehen von den paar biblischen Kompositionen, wesentlich nur für seine privaten Studienzwecke verwendet hatte, zum erstenmal verschiedene Motive zu einem Ganzen, das durch Hinzufügung eines landschaftlichen Hintergrundes auch einen bildmäßigen Abschluss erhält. Doch liegt hier noch keine Veranlassung zu längerem Verweilen vor, da ebenso in diesem Blatt wie auf der säugenden Madonna (62), die durch die liebevolle Schlichtheit ihrer Auffassung an das Gemälde der heil. Familie von 1631 in München erinnert, die Gebundenheit an das stillhaltende Modell sich noch stark bemerklich macht.





Rembrandt pinx A. Kruger rad.

PILGER IM GEBET.

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig



MURILLO.

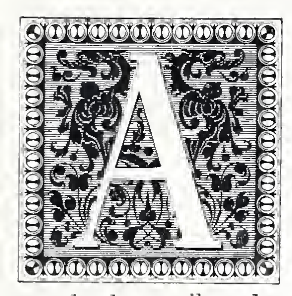
VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

V.

Letzte Arbeiten. Der Künstler und der Mensch.

S. Augustin.



N die Kapuzinerbilder schlossen sich bald die ähnlich gemalten Altarwerke für die Kirche des *Augustinerklosters* (1678). Über dem Hochaltar sah man den Kirchenvater zweimal, schreibend und sich umwendend, wo ihm das Symbol der Trinität gezeigt wird; und kniend vor der Mutter Gottes, der er ein Herz hinreicht, von dem Kinde mit einem Pfeil durchbohrt. (Sevilla, Museum.) Die heil. Jungfrau lächelt zu dem mystischen Spiel: sie ist eine seiner heitersten und üppigsten; der tiefsinnige Kirchenlehrer ist ganz vom Stamm jener bärtigen Kapuziner, ein Kopf von nicht unedlen, aber starken Zügen, großen schwarzen Augen, Brauen und Bart. Der Maler scheint weniger an den christlichen Philosophen, als an den Afrikaner gedacht zu haben. In anderen Darstellungen erschien er knieend am Altar, in prachtvollem Pluviale, ganz nach vorn gewandt, die Arme ausbreitend; über ihm hat sich ein von Engeln bevölkerter Wolkenvorhang niedergelassen, wie in der Vision der Heiligen von Padua und Assisi, und zu beiden Seiten erscheinen in kleinen, hell und zart gemalten Figürchen der Gekreuzigte und Maria; sein Mund empfängt den Blut- und Milchstrahl. Dieselbe Figur hat in einem anderen klarer gemalten Bilde über sich ein Herz, mit dem bekannten Spruch: *Inquietum est cor* (Orwell-Park). Der Ausdruck ist hier bedeutender: der von seinen Zweifeln erlöste, befriedigte Denker.

Während der Künstler in diesen Darstellungen eines Kirchenvaters, der ihm wahrscheinlich nie geistig nahe getreten war, sichtlich von theologischen Programmen abhängig blieb, zeigt er sich noch einmal, seinem eigensten Genius folgend in den Geschichten jenes neuen heil. Thomas von Villanueva, der ja dem Orden der Augustinereremiten angehört hatte; auch in Rom hat er in S. Agostino seinen Altar. In Sevilla hing das drollige Geschichtchen aus seinen Kinderjahren (S. Art. II.); ferner eine kleine aber figurenreichere Wiederholung der Almosenspende mit der Gruppe der Caritas in den Wolken (*Northbrook-Gallery.*) Weit vorzüglicher gemalt ist jedoch dieselbe Szene, in tiefem, warmem Helldunkel, in *Hertford-House* (aus Genua). Und hier ist denn auch der Platz für das Werk, welches den Meister auch in dieser Klasse von Stoffen in der Pinakothek zu München so bedeutend vertritt: die Heilung des Lahmen an der Kirchenpforte. Denn dieser Wunderthäter (früher Franz von Paula, Franz von Assisi, jetzt Juan de Dios genannt), ist nach dem goldnen Busenkreuz ein Bischof, nach der schwarzen Kutte ein Augustiner und nach der Übereinstimmung mit dessen authentischem Bildnis in Valencia[1]) unser Thomas. Selbst die Wendung und Ansicht des Kopfes, in letzterem motivirt durch das Lesen, ist beibehalten. Der Maler hat ihm die Handlung angepasst. Die Geschichte erzählen ausführlich die Bollandisten.

Das Bild wirkt hauptsächlich durch Schwarz und Weiß; und doch hat es mehr Reiz fürs Auge, als die farbenreicheren seiner Umgebung. Es besteht aus einer dunklen und einer lichten Hälfte: rechts das schattige Portal des bischöflichen Palasts mit Säulenhalle, links, von der Höhe der Freitreppe gesehen, die in südspanischem Sonnenbrand kochende Plaza mit der Treppe und Vorhalle der Kathedrale und einem noblen Cinquecentopalast, unter blassblauem Himmel mit weißem Gewölk. Hier spielt

1) Gestochen von M. Pitteri, in die Ilustres Españoles, und auch sonst in Historienblätter aufgenommen.

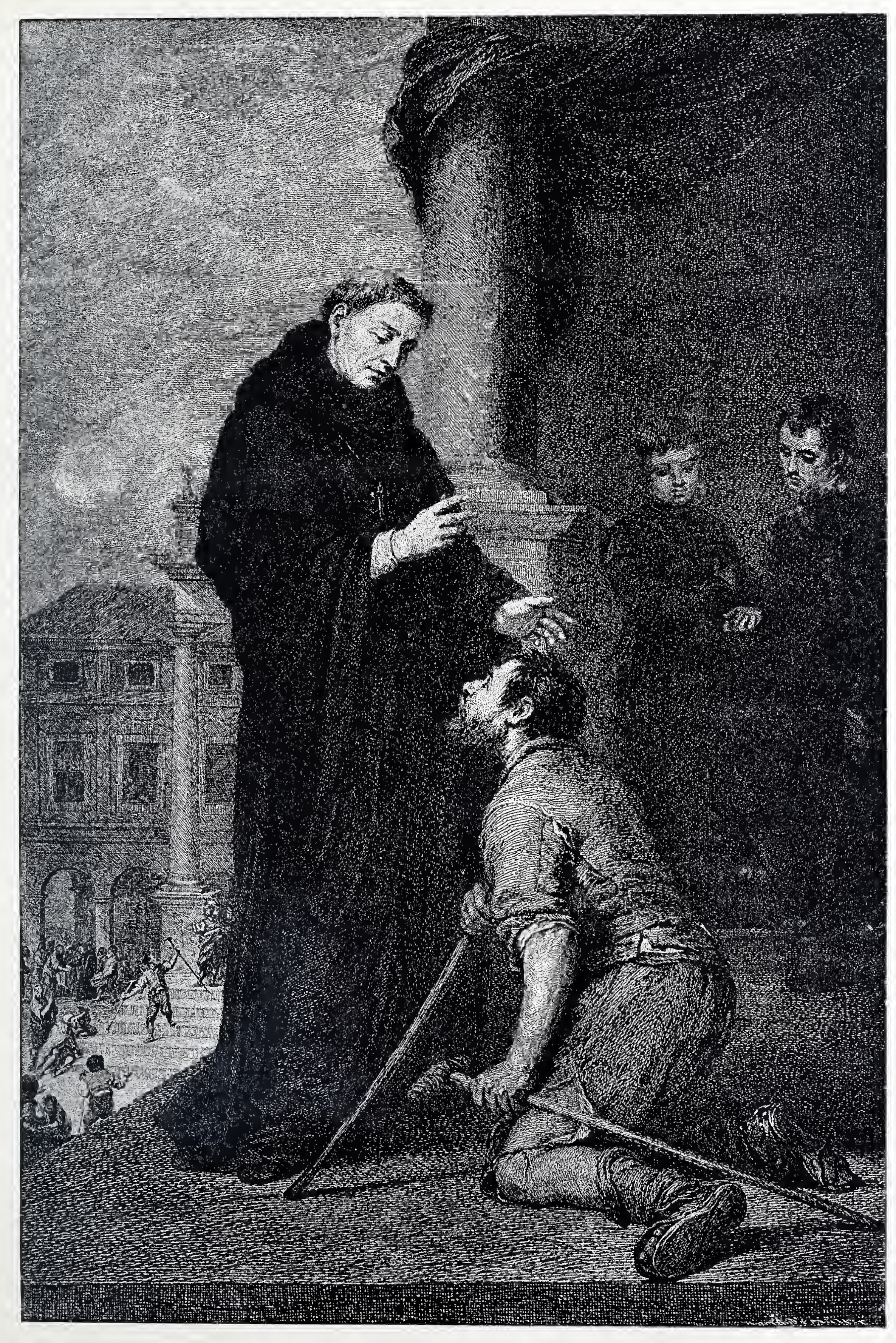
sich der lebhaft erzählte Ausgang der Geschichte ab. Vor dieser hellen Hälfte zeichnet sich, in tiefem Schwarz der Bischof ab, eine Gestalt von milder, vornehmer Würde; im Vorbeischweben ist er des knienden Krüppels in seinen bunten Lumpen gewahr geworden. Das bleiche Antlitz herabgeneigt, breitet er die Hände — in Form und Bewegung unvergleichlich edel — über den Knienden aus, segnend, wie in unbewusster Ausübung der heilenden Kraft des Mitleids. Zwei Seminaristen sehen im Schatten des Porticus zu.

Den heil. *Franz von Paula,* den Stifter des Ordens der Minimi, hat er übrigens oft dargestellt. Ein hochbejahrter, weißbärtiger Eremit liegt unweit seiner Klause, mit der Inbrunst frommer Einfalt auf den Knien (*Lady Ashburnham; Prado*); — ein durch lange Jahre der Entsagung und Menschenliebe geläuterter, einst stattlicher Mann, dessen hinfällige Hülle noch durch das nie alternde Herz erwärmt und durchgeistet wird. In einem Lichtkreis, von Engelkindern umgaukelt, liest man CARITAS.



Marco Pitteri scol.

Esattissimo Ritratto del Santo Arcivescovo
Tommaso di Villanova
Per nuovi riscontri ridotto a ultima conformità col vero originale che si conserva in Valenza nell'Aula del metropolitano Capitolo



S. Thomas von Villanueva. Von MURILLO. Nach einer Radirung von J. L. RAAB.

Gemälde kleineren Umfangs.

Murillo, der fast immer mit ansehnlichen Altargemälden beschäftigt war, und in großen Cyklen umfangreiche Wandflächen mit Erfolg ausgefüllt hat, scheint doch auch im Flächenraum der Kabinettmalerei sich keineswegs beengt gefühlt zu haben. Ja, angesichts solcher Stücke möchte man bedauern, dass er so selten seine koloristische Begabung unter diesen günstigeren Bedingungen gezeigt hat. Sie spielen eine ähnliche Rolle in seinem Werk, wie bei Rubens der Liebesgarten, die heil. Familie in der Rosenlaube.

Wenige Skizzen giebt es von ihm, und diese wenigen hat er fast nie, oder mit eingreifenden Änderungen für große Bilder benutzt. Sogenannte Skizzen, die mit den Gemälden, besonders in den Gesichtern übereinstimmen, kann man getrost der Legion der noch immer sich mehrenden Kleinkopien zuwerfen. Die schönste echte Skizze ist der arme Lazarus in der Bridgewater-Gallery. Wild hingeworfen, ist sie doch klar in der Meinung und erstaunlich in der Haltung. Als habe er versuchen wollen, wie viele Abtönungen in der Figurendiagonale von dem ausgestoßenen Bettler vorn bis zum tafelnden Reichen oben, sich deutlich malen ließen.

Nirgends kann man sich von dem sogenannten *estilo vaporoso* eine günstigere Vorstellung machen, als in der *Marter des heil. Andreas*, für Maler vielleicht die interessanteste Leinwand unter den 46 der Pradogalerie, ein Meisterstück der Luftmalerei im Licht der Sonne.

Wir stehen vor einer Thalmulde, rechts und links bedeckt und überragt von Trümmern altrömischer Bauten wie ein verfallener Circus; die Luft gesättigt von Licht und Staub eines südlichen Mittags; erfüllt von der Sohle bis zum Scheitel von einem Menschengewühl, aus dessen Mitte das hohe Kreuz des Apostels hervorragt. Drei Massen sind nach der Tiefe zu unterscheiden: der Vordergrund mit der Umgebung des Kreuzes in gesättigten Farben, rot, blau, links dunkle Gestalten mit Reflexlichtern, rechts Leute im Sonnenlicht; die Mitte in gelbbräunlichem, die Ferne: unkörperliche Schatten in hell cyanblauem Ton. Ein scheinbares Chaos ist hier berechnet, geordnet, lebhaft und mannigfach bewegt; ja noch mehr, jede Figur, jede Einzelheit hält die Prüfung aus: von den korinthischen Tempelhallen bis zu Spaten und Beil am Fuß des Kreuzes Und doch ist alles — durch Verkürzungen, Schatten, Wendungen — so vollkommen der Hauptfigur untergeordnet, dass das Auge stets zu ihr zurückgezogen wird, wie zum Pharus im Toben der Brandung. Ja eigentlich nur diese von lichtgelben Wolken umrahmte, der irdischen Qual schon entrückte Gestalt ist wirklich, alles übrige ist nur Menge, Bewegung.

Ob er die fast gleich große Bekehrung des Saulus als kontrastirendes Gegenstück gemalt hat? Der Vorgang ist in den Einbruch der Nacht verlegt, man erkennt das nahe Damaskus im letzten Schein des Abends. Aber die Leinwand ist zum größten Teil angefüllt von einer schwärzlichen Wolke, in deren Dunkel die Begleiter fast versinken. Ein von der Erscheinung ausgehender gelber Lichtstrahl trifft den rückwärts gestürzten Verfolger. Mit richtigem Takt hat er begriffen: was seine Kunst hier versinnlichen sollte, es war jenes Zwiegespräch, keinem anderen Ohr vernehmbar, der alleinige Inhalt der ihm aufgetragenen Geschichte. Die vorgebeugte Gestalt in der Wolke — der zartblaue Mantel nach hinten flatternd — sie ist das Warum? voll sanften Vorwurfs; die ausgestreckte Rechte des niedergeworfenen Mannes die Gegenfrage: Wer bist du? Große Künstler haben bei diesem Geistesvorgang von weltumgestaltenden Folgen nur den Anlass begrüßt, in einer jähen Reiterpanik ihr Können auszustellen. Die Künste, welche sie aufboten, um den Kern zu verdunkeln, Murillo benutzte sie, um die zerstreuende Verbreitung dieser Seelengeschichte im Toben äußerlicher Wellenringe gebührend beiseite zu schieben.

Das Hauptwerk in diesem Format ist der Cyklus der Parabel vom verlorenen Sohn, sechs Gemälde (Dudley-Gallery 41“ × 53“). Kein Gegenstand lässt sich ersinnen, der des Sevillaners Geschmack und Talent mehr entgegenkäme; man fühlt das Behagen, mit der er diese Perle urchristlicher Poesie vorträgt; in Erzählung, Farbe, wechselnder Stimmung, nicht ohne das Lächeln in Thränen des Humors. Die Wärme des ruhig behaglichen Elternnestes voll treuer Liebe, das er verlässt für das Leben der Freiheit; der betäubende Lärm leeren Lebensgenusses; der schmachvolle Zusammenbruch; der Abgrund des Elends. Ein Bild, wie das letztere, konnte wohl nirgends sonst gemalt werden. Die Scenerie ist eine jener verlassenen, verfallenen Ortschaften, verloren im weiten öden Wellenschlag eines *despoblado*; ein halbverdorrter Baum: die Natur selbst scheint erschöpft. Und in der Mitte die einsame Gestalt, eine menschliche Ruine, durch alle brausenden und unreinen Gewässer durchgezogen, die alles gethan und alles über sich ergehen ließ, endlich bricht sie zu-



Murillo pinx. nach dem Stich v. J. M. Ardell. Heliogr. v. Dr. E. Albert u. Co

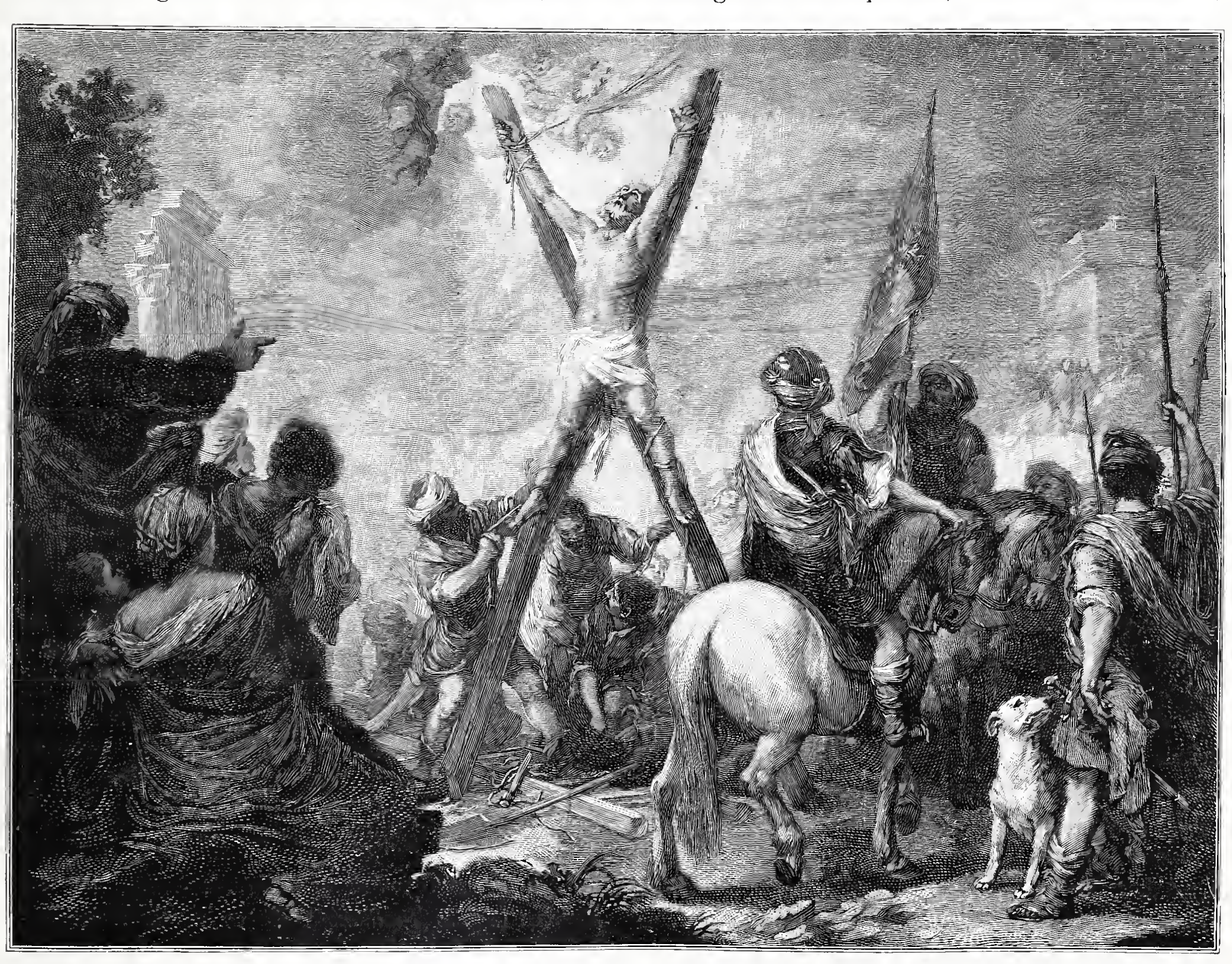
S^T FRANCISCUS DE PAULA.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



sammen, aber noch auf die Knie. Dieser verkommene Bettler, der von dem blühenden, reichen Jüngling übrig geblieben ist, wird dann wieder vom weiten Mantel der alten väterlichen Liebe umfangen. — Tiefe warme Schatten, helle klare Fernen, leuchtende Farben treiben sich wechselwirkend hervor, alles ist reich, volltönend. Hier erbleicht die Farbe im Licht, dort glüht sie aus dem Dunkel hervor; hier schwebt eine Gestalt, modellirt im Schattenlosen, auf duftiger Ferne, dort springt sie mittelst Rand- und Dreiviertelschatten plastisch hervor, — alles aber durchsichtig, harmonisch, bewegt, gewählt. — Eines dieser Bilder war eine Zeitlang in der Vatikanischen Galerie; vier Skizzen sind im Pradomuseum.

Der Ruf der Gemälde für die Kapuziner in Sevilla bestimmte deren Ordensbrüder in Cadiz, ihn zu ähnlichen Arbeiten dorthin zu berufen. Hier soll ihm ein Unfall begegnet sein, ein Sturz vom Gerüst; er vermochte den Retablo nicht ganz zu vollenden. Das Haupt- und Mittelbild enthält die mystische Verlobung der heil. Katharina, die seitlichen S. Joseph mit dem Kinde und S. Franciscus vor dem Kreuz, die Erzengel Michael und Gabriel, oben der ewige Vater. Das Hauptbild erinnert an die Vision des heil. Ildefonso. Ein breiter Strahl stellt die Hauptgruppe in gleichmäßig sonniges Licht. Die Haltung ist überhaupt hell; die Farbe tritt zurück, nur das scharlachrote Gewand der Maria leuchtet. Die Typen der fünf stattlichen braunen und blonden Engel und der Heiligen von Siena sind ungewöhnlich. Deshalb berührt das Bild etwas fremdartig. Allein in Cadiz war er ja auf Modelle des Ortes angewiesen. Also bis an die Schwelle des Grabes mit seiner unglaublichen Leichtigkeit, nach solcher Praxis will er keine Malerei *de pratica* liefern. Die himmlischen Mädchen sind von entzückendem Realismus, nicht alle schön, aber jugendlich zart, und von einer orientalischen Weichheit in Zügen und Haltung. Unter krausem, schwerem, schwarzem Haar



Martyrium des heil. Andreas. Von MURILLO.

schwarze Augen mit schmaler Lidspalte, ernster Mund. Eine etwas trübe Stimmung geht durch: als seien es Geschwister und Basen, welche sich hier die Gespielin durch Vollzug des Gelübdes für immer geraubt sehen.

Nicht ohne Bewegung kann man dies letzte Gemälde betrachten. Die Kirche des Kapuzinerklosters (jetzt Irrenhaus) liegt am hohen Kai, das Grollen der Brandung des Ozeans dringt an den Ufermauern hinauf, und wie ferner Donner in die Kirche. Möwenschwärme flattern im Gischt, nach den emporgeschleuderten Fischen schnappend; aber unsere Gedanken werden hingezogen nach dem Westen, auf den Bahnen des Kolumbus, hinweg von einer alternden Welt. Dort am Ende Iberiens, wo die Sonne Europas in den Wogen der Atlantis versinkt, traf Murillo's thätiges Leben der letzte Schiffbruch.

Selbstbildnisse.

Murillo's Züge sind wohlbekannt, sie wurden schon im siebzehnten Jahrhundert durch den Stich verbreitet. Alle die zahlreichen Gemälde und graphischen Vervielfältigungen, soweit sie Glauben verdienen, dürften auf zwei Originale zurückgehen. Im Jahre 1682, dem Todesjahr, ließ Nicolas Omazurino sein Bildnis von Richard Collin zu Brüssel groß in Kupfer stechen, der im folgenden Jahre auch eine kleine Wiederholung für Sandrarts Akademie lieferte. Nach der Unterschrift diente als Original das Gemälde, welches der alte Meister auf Bitten seiner Kinder verfertigt hatte. Ein solches Blatt war wie vorausbestimmt, die Vorlage für viele, dem Maler selbst oder seinen Schülern (wie Tobar im Pradomuseum 1044) zugeschriebenen Ölporträts (bei Lord Leconfield, Wellington) und Stiche zu werden. Das Exemplar bei Earl Spencer in Althorpe, welches für das von Palomino „wunderbar" genannte Original gilt, ist das beste und gilt für das Original. — Der Sechzigjährige hat einen etwas mürrischen Ausdruck, das Fleisch ist schwammig, die krausen Haare reichen bis zur Höhe des Kinnes; fadendünner Schnurrbart; breiter fallender Kragen mit kraus gefälteltem Saum (*valona*). Dieses Altersbild findet sich schon bei d'Argenville, und wurde nach einer Kopie der Aguadogalerie von Calamatta gestochen.

Ansprechender, noch in männlicher Vollkraft, erscheint er in dem Bildnis der Jriartesammlung, das 1790 von Manuel Alegre gestochen wurde, später in die spanische Galerie des Louvre wanderte, und zuletzt bei Seilliere in Paris war (gestochen von Blanchard). Cean Bermudez vermutete in ihm das (nach demselben Palomino) für seinen Sohn Gaspar gemalte, mit der *golilla*. Die Büste ist in die eliptische Rahmenöffnung eines Steinblocks verlegt. Ein breiter Kopf, mit schöner, hoher, reiner Stirn, die Haare in weichen Wellen bis über die Schultern fallend; tiefliegende, nicht große Augen von ernstem Blick, dünne geschwellte Nüstern, zwischen schmalem Schnurr- und Knebelbärtchen der stark gewellte Mund. Man erhält hier den Eindruck eines lebhaften, ernsten, redlichen, rastlos thätigen Künstlers, rasch in Antrieb und Ausführung, dem in sich gekehrtes Grübeln, zögernde wiederkehrende Behandlung fremd ist, der nur eines zu gleicher Zeit thut, dessen Phantasie nur von einem Motiv jeweilig ausgefüllt wird. Das einst in Louis Philipps Privatsammlung befindliche jugendliche, von E. Scriven gestochene Bildnis (Versailles, 4289) trägt nicht die Züge des Meisters.

In der Ausstellung des Kensington-Museums von 1879 war neben dem Spencerschen noch ein anderes Brustbild *(Alfred Seymour)*, ohne Hände, gemalt mit dem breiten feurigen Strich, der jenem ganz fehlte. Es schien dem Verfasser eher als alle, die er gesehen, möglicherweise eigenhändig. Der dünne Lippen- und Kinnbart war ergraut, das Haupthaar noch schwarz. Das gewaltige Lebenswerk hatte einige tiefe Furchen eingegraben. Noch nichts von Erschöpfung, doch hat der Geist, der einer solchen Welt von Gestalten und Gesichtern Wirklichkeit gegeben, den sinnlichen Organen zugesetzt. Die dunklen Augen waren grau umrahmt und ein leidender Zug unverkennbar.

Der Künstler und der Mensch.

In seiner Provinz galt Murillo früh für den Ersten: (*Apeles Sevillano* heißt er in der Festschrift bei der Kanonisation des heil. Ferdinand, 1672; es findet sich in der That keiner, den man im Ernst mit ihm vergleichen möchte. Der Hof Philipps IV. und Carls II. hat ihn kaum beachtet; erst unter den Bourbonen kamen seine Bilder nach San Ildefonso; die italienische Isabel Farnese scheint ihn zuerst geschätzt zu haben. Aber damals war sein Name auch bereits über die Pyrenäen gedrungen; Palomino erfuhr, dass im Auslande seine Sachen schon höher als Tizian und Rubens bezahlt würden. In die lateinische Ausgabe von Sandrarts Akademie (1683) ist sein Bildnis und Leben bereits aufgenommen, das in der deutschen (1679) noch fehlte. Die Spanier der Zopfzeit haben, wie man aus der Charakteristik bei Cean Bermudez (II 56) sieht, mit sachlich-unbefan-

genem Blick Umfang und Merkmale seines künstlerischen Verdienstes bestimmt. Wahrheit des Fleisches, Kraft des Lichts, sanfte Vertreibung der Umrisse, allgemeine Harmonie der Tinten, das sind die Eigenschaften, welche die nüchternen Kritiker Mengsischer Richtung ihm zuerkannten. Seit dann im Verlaufe der Napoleonischen Kriege ein Teil der besten Werke zerstreut wurde, begann sein Triumphzug bei der Nachwelt. Damals pries ein Deutscher, von Paris her, „den dreifach harmonischen Namen, welcher alles, Dichtung, Liebe, Andacht, Schönheit, Verzückung, Zartheit und Anmut bedeutet“. Erst in diesem Jahrhundert, das auch in der Kunst sich damit eröffnet, dass alle „alten Formen einstürzen“, kam dann die Zeit überspannt nebelhafter Verherrlichung und unbillig gehässiger Anfechtung. Von dorther, wo jener höchste Preis für eines seiner Werke bezahlt wurde (1852), ging auch die Herabsetzung aus. Der Aufsatz einer Revue (1861), der, so leichtfertig er gemacht war, in Spanien Staub aufwirbelte, sprach ihm Genie völlig ab. Er ist nichts, als eben ein „guter Maler“, in dem die Fachmänner wohl Geschicklichkeit und Reiz finden, aber weder jene Kraft, die ihnen Achtung abnötigt, noch das Wissen und die Originalität, welche sie fesseln. Ein Maler für Frauen und Frömmler. Auch in England, wo er am frühesten bekannt und beliebt gewesen war, hörte man nun, von wahrer und hoher Inspiration, religiöser oder dichterischer, dürfe bei ihm gar nicht gesprochen werden. Sein Fach sei das humoristisch-sittenbildliche, „irdisch, und von der Erde, hat er in seiner Art mystische und geistliche Stoffe behandelt, aber kein Maler hat weniger Mystik und Spiritualismus besessen.“ (Athenäum 1875. 77.) Aber auch sein Realismus wird heute beanstandet, unsere Ansprüche sind eben sehr gestiegen. D'Argenville fand einst in ihm eine Wahrheit *qui ne peut être effacée que par la nature même;* jetzt hört man: mit den geflickten Bettlermänteln und den Schwielen der Ferse sei es nicht gethan dabei könne man doch konventionell sein, ein Maler *de pratica.*

Nachdem also eine Zeitlang — besonders seit dem Misserfolg der spanischen Galerie Louis Philipps, in Paris, und folglich auch in Madrid, mit einigem Achselzucken von ihm zu reden guter Ton gewesen war in den Konventikeln der Connoisseurs, scheint sich neuerdings der Wind gedreht zu haben. Der amerikanische Katalog war nicht ohne Einfluss in dieser Richtung. Auch hat man sofort Feuer gefangen. Bereits lassen sich die erstaunlichsten Glorifikationen vernehmen. Zwar druckt man noch nicht, dass er der größte aller Maler gewesen sei, aber den umfassendsten will ihn sein neuester Biograph nennen. [1]) Ein dort bei seinen Verehrern für die „autoritativste Person“ in diesen Dingen geltender Kunstschriftsteller hielt, bei der Säkularfeier in Madrid (1882), es bereits für angezeigt, vor den empfindlichen Ohren seiner Akademiker einen Vergleich mit dem „halbheidnischen“ Madonnenmaler von Urbino, deren Skandalisirung durch solch „verwegenen Widersinn“ voraussehend, zu entschuldigen. Nachdem er ihre aufgeregten Gefühle durch Vergegenwärtigung der „eisigen Kälte“ der Juno von Samos, der Helena, der Venus von Gnidos und ähnlicher Greuel beruhigt, erbaut er sie durch das Zeugnis, dieser Maler habe in seinen Concepcionen ganz eigentlich die Form offenbart (*la misma forma*), die Gott von Ewigkeit in seinem Verstand als Mutter des Logos ersonnen hatte.[2])

David Wilkie, wohl der zuständigste und unbefangste Beurteiler, sagte von den Dioskuren spanischer Malerei, Velazquez sei der Mann der Künstler und Kenner, Murillo der Liebhaber und des Publikums. Freilich, im Sinne derer, bei welchen Popularität eine Instanz gegen den Wert eines Kunstwerks ist, wäre damit beinahe über ihn der Stab gebrochen. Indessen wir sehen ja, wie auch das Urteil der Kenner sich nach der Windrose der Mode, oder anders ausgedrückt des Kunstmarkts orientirt, denn die Sammler und Liebhaber hatten immer in diesen Dingen den Vorsprung. Es geht also mit jener Verachtung der Popularität wie mit dem Geschmack der Damen, die eine Mode unmöglich finden sollen, sobald sie Mode geworden ist.

Man hat auch wohl gesagt: die Beliebtheit Murillo's beruht auf dem Reiz des Gegenstands. Meint man damit seine bevorzugten religiösen Stoffe, nun so waren diese ja Allgemeinbesitz, sie sind dazumal auch von andern und anderwärts, z. B. in Italien, mit Talent und Liebe traktirt worden. Warum hat man diese schönen Bilder vergessen? Warum hört man von Concepcionen, Jesuskindern, Antoniusgesichten sprechen, als habe sie Murillo erfunden? Augenscheinlich ist der Gegenstand eben *nicht* alles. Zumal da seine Tiefe der religiösen Empfindung,

---

1) Es el pintor de más cualidades, que ha florecido en escuela alguna. *Luis Alfonso*, Murillo — el hombre — el artista — las obras. Barcelona 1886 p. 239. Die Begründung fusst indes bloss auf der Mannigfaltigkeit der Stoffe.

2) Discurso de D. Pedro de Madrazo. 3. April 1882. Madrid.

welche vordem devoten Andalusiern genügte, die Gegenwart (wie wir hörten) nicht mehr zufrieden stellt. Man hat uns oft zu Gemüte geführt, wieviel die Kunst der Religion schulde, dagegen ist nichts zu sagen; aber der Satz lässt sich auch umkehren. Wenn man doch das Experiment machen könnte und von gewissen Dingen das abziehen, was Musik und Dichtkunst, Baukunst und Malerei dazu gethan haben! Wo würden manche Verehrer der heil. Katharina oder des heil. Franciscus bleiben, wenn man aus deren Glorienschein die Strahlenklassen nähme, welche von der alten Kunst Italiens herrühren! — Man könnte eher sagen: Die Gegenstände sind es, was viele gegen Murillo verstimmt, die Menge mönchischer, mystischer, ekstatischer Scenen, die zum Teil selbst die Gläubigen heute fremdartig berühren, den sich höchst modern und gesund dünkenden Mann der Gegenwart aber abstoßen.

Vielleicht meint man auch mit dem Gegenstand den ästhetischen Wert seiner volkstümlichen Elemente, der reizvollen südlichen Typen, der aus dem dortigen Leben in die heiligen Stoffe eingeflochtenen Motive. Nun, ist denn Entdeckung des Schönen in der Natur und im Leben nicht eine Mission wahrer Kunst? Thackeray sagte, der Beruf der Malerei sei, die Schönheit der Welt Gottes zu enthüllen. Schönheit, das „Weltgeheimnis", jenes Gleichgewicht, das Natur und Kunst auf langen Wanderungen suchen und nur in seltenen kurzen Augenblicken erreichen. (Michelangelo Madrigal 38). Auch Murillo war bei der Geburt als *fido esempio* (derselbe 18) Schönheit verliehen worden; er hat das versprengte Gold nationaler Formen erspäht, in ihnen das entdeckt, was immer und überall gefällt. Wenn das so billig ist, warum ist es vielen eifrigen Idealisten vor ihm und seinen Nachahmern nicht geglückt? Aber auch dies ist ein Rechtstitel, der sich oft in einen Anklagepunkt verkehrt. Der Optimismus im Studium der Natur, die Bevorzugung des Liebenswürdigen und Reinen, der „estilo de suavidad" ist solchen Kunstrichtern fatal. Der Muskat Andalusiens ist nicht nach jedermanns Geschmack. Ihr Sensorium bedurfte des Nervenreizes, und den drückten auch die lobenden Beiwörter mit „Leidenschaft" aus. „Schön" brauchte man achselzuckend als Merkmal schwacher Sachen.

Es mag sein, Murillo kann und wird dem Manne von Metier nie so interessant sein wie Velazquez und Ribera. Weniger Neigung und Begabung, als die fehlende Zucht und die Not seiner Jugend, dann der beständige Verkehr im Traumland der Legende, haben ihn verhindert, mit der Natur stets Brust an Brust zu ringen. Daher steht er, wie alle spanischen Maler, außer Velazquez, in Bestimmtheit und Prägnanz der Zeichnung unter den guten Italienern der Epigonenzeit, die er in beweglicher Phantasie und Herzenswärme überfliegt. Er musste zu oft seinem Gedächtnis trauen; zum Glück war dies Gedächtnis ebenso treu, wie sein Auge vortrefflich. Was ihm aber immerhin auch nach realistischen Kriterien eine hohe Stelle giebt, ist die Mannigfaltigkeit seiner Typen, die soweit absteht von der Monotonie hochgepriesener Maler des Jahrhunderts, und die beneidenswerte Gabe, flüchtige, dem gewöhnlichen Auge entgehende Motive von Wert zu erfassen und lebendig wiederzugeben. Diese Eigenschaften aber fallen bei ihm um so mehr ins Gewicht, da die Gegenstände zu ihrer Pflege wenig Anregung gaben.

Seine Stärke liegt freilich in Farbe und Licht. Er ist der größte, manche würden sagen, der einzige Kolorist der spanischen Schule, wenn dies nicht doch ein Unrecht wäre gegen einige Maler der Madrider Schule. Sein „erstaunliches Verständnis der Farbe" fiel den französischen Malern beim ersten Bekanntwerden der Bilder auf.[1]) Zu seiner Zeit steht er hierin allein. In der Behandlung des Fleisches gleicht er darin den Venezianern, dass er nicht dessen wechselnde Nuancen, sondern den allgemeinen Charakter giebt, oder wie der englische Maler sagt, „eine allgemeine und poetische Erinnerung der Natur". Nur hat er nicht, wie Tizian, den warmen Mittelton, sondern eine sonnige Steigerung gewählt. Darin steht er Correggio näher, mit dem ihn schon vor Wilkie Friedrich Schlegel verglich. Seine Behandlung der Gewandung offenbart ein ungewöhnliches Gefühl für Harmonie, Markigkeit und vornehmen Ton der Farbe; in der Ökonomie des Lichts hat ihn keiner übertroffen.

Dass es indes auch mit dem sonstigen malerischen Können nicht so steht, wie die sich einbildeten, welche spöttelten, „er habe gemalt, wie der Vogel singt", muss jeder sehen, der versucht, über bloße Eindrücke hinaus, seiner Methode nachzugehen. Er beherrscht den ganzen Darstellungsapparat seiner Zeit, der mehr enthält als den Malern vor der Epoche Tizians und Correggios bekannt war, auch in Komposition, Modellirung und Kunst der Kontraste; er verfügt über Künste, welche manche

1) Une entente de couleur qui surprend .... enfin toute la partie du coloris est parfaite. *D'Argenville,* Abrégé II, 256.

seiner Tadler nicht einmal geübt genug scheinen zu verstehen. Ja er ist berechnender als manche, bei denen Schule und Wissen sich aufdrängt, — was ihn freilich wieder den Verehrern der Naivität kaum empfehlen wird.

Wendet man sich dem menschlichen Inhalt seiner Schöpfungen zu, so wird man sich dem Eindruck nicht verschließen können, dass die von Murillo ins Leben gerufene Gestaltenwelt die Persönlichkeit ihres Erzeugers, dessen Eigenart und Beschränktheit selten verleugnet.

Nach allem, was man von ihm weiß oder erschließt, war er ein reiner und arbeitsamer, bescheidener, feinfühliger und gutmütiger Mensch, frei von niederen und selbstsüchtigen Trieben, wie Antigone, „zu lieben, nicht zu hassen geboren". Er schuf die Heiligen etwas nach seinem Bilde. Wir denken uns, ihm muss am wohlsten gewesen sein, nächst dem Familienkreise, unter Menschen von einfachem, unmittelbar-lebhaftem, unverstelltem Wesen, unter dem Volk und den Brüdern jener Orden, die enge Fühlung mit dem Volk zu bewahren pflegen, obwohl er auch mit Gelehrten und höheren Geistlichen Freundschaft gepflogen hat. Gewiss war er ganz frei von jener Leidenschaftlichkeit, welche das Lebensbild vieler Künstler seines Jahrhunderts entstellt und befleckt. Wie Leichtigkeit der augenfälligste Zug seiner Malweise, so sind auch die Menschen dieser Bilder von leicht erreglichem Temperament, ihre Züge sanft und gefällig, ihre Gebärden von natürlicher Anmut, ihr Empfinden rein und gesund, ihre Gemütsart gütig und harmlos. Seine Göttin ist die Freude. Von dem Bettler an, der seine Silbermünze empfängt, von dem gegenstandlosen Jubel seiner Engelkinder, bis zu dem Widerschein himmlischen Lichts im Auge des Märtyrers und dem entzückten Schauen des Allerreinsten, ist sein Werk eine große Symphonie der Freude. „Heiterkeit und Freudigkeit", sagt Jean Paul, „ist der Himmel unter dem alles gedeiht, Gift ausgenommen". Im Bund mit Güte, von der Bacon sagte, dass ohne sie der Mensch nur ein geschäftiges, schädliches, elendes Ungeziefer sei.[1])

Daher verstand er so gut die Art der Kinder, ihre mutwillige Bewegungslust und ihr ahnungsvolles Träumen, die junge Frau, deren Glück ihr Kind ist, den treuherzigen Greis, der seine Hinneigung zum Kinde erwidert findet.

Höher hinauf: das Reich der Caritas, das heilige Mitleid, das sanfte Dulden, die Sehnsucht aus der Weltwüste nach dem ewigen Vaterland, die Entsagung einer Natur, der sie keinen Kampf kostet. Die Geschichten wunderlicher Heiligen, die Abenteuer und Absonderlichkeiten ihrer Schwärmerei, die poetischen oder humoristischen Teile der Patriarchengeschichte, die Poesie der evangelischen Parabel.

Dagegen die That und ihre dramatische Zuspitzung, die Leidenschaft lagen ihm fast so fern wie der Hass, das Unreine und Verkünstelte, das satzungsmäßig Starre und Willkürliche. Das Erhabene und Gewaltige, das Große und Starke, der Heroismus der Geistes- und Willenskraft, mit seinem tiefangelegten Pathos war ihm fremder, doch fand er, wo es darauf ankam, zuweilen auch dafür eine mitklingende Saite.

Mit diesem Charakter stand auch sein Naturalismus im Einklang. Eine *anima naturaliter christiana* darf er sich eine gewisse unbefangene Vertraulichkeit erlauben im Verkehr mit den Heiligen. Die Vorschriften und Censuren der Geschmacksrichter und Zionswächter, auch die Überlieferung machen ihm wenig Skrupel. In seiner Andacht ist nichts von Bangigkeit und gedrücktem Ernst. Wäre es anders gewesen, seine Bilder hätten nicht den liebenswerten Reiz, der ihr echtester Schmuck ist. Dem Reinen ist alles rein: er bedachte sich nicht, seine Vorbilder heiliger Gestalten unter denen zu suchen, die ihre Knie vor ihnen beugten. Auch in den Stoffen phantastischer und ekstatischer Art hat er diese Gewohnheiten nicht verleugnet. Auch wo er in die Wolken steigt, nimmt er die Erde und ihre vertrauten Gesichter mit. Die Palmen und Rosen in den Händen seiner Wolkenkinder sind nicht weniger frisch, als die Trauben und Melonen seiner bösen Jungen. Dass es diese Ingredienzien gerade sind, auf welchen ein großer Teil des Zaubers, sicher des malerischen Wertes Murillo's beruht, scheinen die nicht zu ahnen, welche ihn „Maler des Himmels", einen „Engel" nennen. Bei aller Leichtigkeit war er indes nie leichtsinnig: er hat die Gegenstände nie als bloßen Anlass behandelt, seinen Atelierapparat zu verwerten. Er schöpft von Fall zu Fall die Erfindung aus seinem augenblicklichen Gefühl des Stoffes, mit merkwürdiger Biegsamkeit entnimmt er der Idee Handlung und Ausdruck, sie bestimmt die Wahl der Typen und Modelle, deren Modifikationen und Abwandlungen. Seine Natürlichkeit ist in heiligen Gegenständen nie verletzend, sie ist aber auch nie kleinlich.

1) Goodness — This of all virtues and dignities of the mind is the greatest, being the character of the Deity: and without it man is a busy, mischievous, wretched thing; no better than a kind of vermin. *Bacon*, Essays 13.

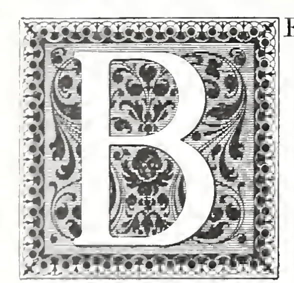
Jene Ideen, die das Christentum erfunden hat, die Ideale der Reinheit und der Liebe, der Selbstlosigkeit und Entsagung, wo ist einer, der sie in der Sprache und mit den Künsten dieses Jahrhunderts der Epigonen ausgedrückt hätte, wie Bartolomé Murillo?

Daher auch die, welche nicht vor seinen Altarbildern knieten und denen ihr theologischer Sinn fremd war, ihn lieben konnten. Es war genug Gehaltvolles da, was das Auge sah und das Herz empfand. Die Kunst triumphirt über das Dogma. Man könnte auch sagen: Die Kunst, wie die Philosophie, löst einen bleibenden, ewig wahren Kern aus der mythologischen Hülle. Denn,

Des Glaubens Bilder sind unendlich umzudeuten,
Das macht so brauchbar sie bei so verschiednen Leuten.

DIE SAMMLUNG HABICH.

(Schluss.)



BEI den Holländern müssen wir uns etwas länger verweilen, da sie nach Wert und Menge den Hauptbestand dieser Kollektion bilden.

Der nach dem alten Bauern - Brueghel älteste Schilderer von Winterlandschaften par excellence *Hendrik Avercamp*, der Stumme von Kampen, zeigt auf einem mäßigen Rund ein Eisvergnügen, das mit seiner reichen und belebten Staffage uns einen äußerst anziehenden Einblick in den Hauptsport der alten Holländer gestattet. Auf der glatten und ihr doch so vertrauten Fläche tummelt sich eine Menge zierlich gezeichneter und gemalter Figürchen, Städter und Städterinnen mit gewaltigen Reifröcken und Pluderhosen, sowie Landleute; rechts vorn auch ein feiner Schlitten. Den Mittelgrund nimmt ein hochragendes Gebäude mit Turm, den Hintergrund eine Stadt mit ihrer Kirche ein.

Esaias van de Velde, einer der Altväter der holländischen Landschaftsmalerei, hat zwei zierliche kleine Rundbildchen beigesteuert, einen Winter und einen Sommer, die jedenfalls zu einem Cyklus der vier Jahreszeiten gehörten. Das reicher staffirte, feinere der beiden, der Winter, ist rechts auf dem Eis mit dem vollen Namen und 1618 bezeichnet. Auf weiter Fläche Schlittschuhlaufende, meist Männer, doch ganz vorn ein Herr mit einer Dame an der Hand. Rechts im Mittelgrund ein scheunenartiges Gebäude zwischen kahlen Bäumen, links davon auf dem Eis zwei Boote. Im Hintergrund eine Ortschaft. Auf dem Sommer fährt links vorn ein Erntewagen vorüber, während rechts etwas nach rückwärts ein Mann und ein Weib am Wege sitzen. Im Mittelgrund ein Feld mit Getreide, dahinter das zugehörige Dorf mit spitzturmiger Kirche. Van de Velde's großer Nachfolger, oder besser sein stark von ihm beeinflusster jüngerer Zeitgenosse, *Jan van Goyen*, ist durch eines seiner selteneren frühen Bilder vertreten. Ortschaft mit Kanal, an welchem links ein Weg vorüberführt, auf dem sich ein Reiter und ein Fußgänger nach vorn bewegen. Nach rückwärts zieht der Weg sich über eine kleine Brücke zu Bauernhäusern, hinter welchen eine Kirche liegt. Den Kanal beleben mehrere Fischerboote; jenseits des Wassers wiederum Häuser. Neben ihnen dies- und jenseits, ebenso den Kanal entlang gruppiren sich sorgfältig gezeichnete Bäume. Das noch ziemlich stark mit Lokalfarben arbeitende Werk mag von 1627/28 sein.

Von *Salomon van Ruijsdael*, der sich nach den beiden Ebengenannten bildete, besaß die Sammlung Habich bis vor kurzem ein ganz hervorragendes Gemälde, das sich aber jetzt leider die National Gallery angeeignet hat, Halt einer Jagdgesellschaft an einem Waldbach. Links der Saum eines Gehölzes, vor welchem eine mit kleinem Fall herabströmende Quelle ein Wasser bildet, in welchem drei berittene Jäger ihre Pferde tränken. Daneben hält ein mit zwei Pferden bespannter, gedeckter Jagdwagen; rechts davon ein Herr und eine Dame zu Pferd und ein lediger Schimmel mit Jagdbeute. Am Boden, teils liegend, teils sitzend, zwei Jäger mit erlegten Füchsen neben sich. Zwei Hunde, von denen einer seinen Durst im Wasser löscht, vervollständigen die originell gruppirte Jagdgesellschaft. Die einheitlich geschlossene Stimmung giebt dem Bilde aber erst die schöne abendlich beleuchtete Landschaft. Es ist bezeichnet S. v. Ruisdael 1659.

Von annähernd gleicher malerischer Qualität und ähnlichem Vorwurf, ebenso wohl erhalten und kerngesund wie das vorbesprochene, ist eine zweite reich staffirte Landschaft *Sal. Ruijsdaels,* welche der Besitzer der Sammlung vor kurzem als Ersatz für jene erwarb. Aus den angeführten Gründen können wir füglich darauf verzichten, näher auf dieselbe einzugehen.

Der verhältnismäßig seltene *Pieter Nolpe,* weil weniger Maler als Kupferstecher, ist nach unserer Meinung durch zwei Bilder repräsentirt, welche ihn in engstem Anschluss an van Goyen zeigen. Eines derselben ist für ihn so ungewöhnlich hervorragend, dass es früher unter dem Namen Goyen, später sogar unter dem des Pieter Molyn ging. In einem Dorf steht links vorn das stattliche Wirtshaus zum Schwanen. Davor ganz vorn am Weg zwei stehende und zwei sitzende Bauern im Gespräch. Auf der Dorfstraße, die rechts nach hinten verläuft, sieht man zunächst einen Bauerwagen, dessen Pferde gefüttert werden, hinten ein paar Fußgänger und einen Reiter. In dem Bilde, das in Zeichnung und Farbe dem Goyen in der That sehr nahe steht, herrscht ein feiner kühler Ton.

Die zweite Tafel hat den Vorzug, ein ganz sicherer Nolpe zu sein, wogegen sie an feinen Qualitäten mit der ersten nicht wetteifern kann. Sie zeigt uns in baumiger Landschaft Landleute bei der Ernte. Sechs derselben rasten links vor einem Gehölz, um sich bei Trank und Speise zu erfrischen. Ganz vorn in der Ecke sitzen zwei weitere, plaudernd und ihr Pfeifchen schmauchend. Rechts im Mittelgrunde die übrigen, mit Beladen eines Erntewagens beschäftigt. Vorn ein Tümpel. Vergleicht man unbefangen Farbe und Zeichnung sowohl der Figuren als des Baumschlags auf diesem Gemälde mit denen auf dem vorher erwähnten, so kann die Zustimmung zur Taufe auch jenes Werkes auf Nolpe kaum ausbleiben.

Um eines der wichtigsten und interessantesten Bilder der älteren holländischen Schule in der Habichsammlung nicht zu übergehen, müssen wir auf *Moses van Uijtenbroeck* zurückgreifen, von dem ein äußerst lustiges, farbiges Parisurteil vorhanden ist. Die Landschaft ist ganz im Stile Elsheimers komponirt, nur dass in ihr statt des lichten blauen Himmels ein grauer kühler Luftton herrscht. Links im Mittelgrund eine imposante dunkelgrüne Baumgruppe, vor der sich im Vorgrunde das Urteil abspielt. In der Mitte der Gruppe sitzt der nur um die Lenden mit einem Tuch bekleidete, seine Füße ungeschickt gradeaus streckende Hirtenprinz, dem Beschauer den Rücken zukehrend. Er stützt sich mit der Linken auf sein rotes Gewand, während er mit der Rechten einen riesigen Hirtenstab in der Luft balancirt. Vor ihm stehen die drei Göttinnen: Juno in gelbem Gewand, doch an Beinen, Armen und Brust nackt, dagegen mit Krone und Scepter bewehrt; Venus, sozusagen hüllenlos, von Amor dringend empfohlen, hält schon den Apfel in der Rechten; Minerva trägt goldenen Helm mit roten Federn, grau-violettes Gewand mit breitem güldenem Gürtel, ihre Brust aber ist frei. Sie stützt sich mit der Rechten auf ihren Schild. Links etwas nach rückwärts befindet sich die kleine Herde des Paris, bestehend aus einer höchst kontemplativ dreinschauenden Kuh und einem ebenso komischen Ziegenbock.

Dies alles musste so breit und detaillirt beschrieben werden, um als Schlussfolgerung hinzuzufügen, dass, so befremdlich, ja lächerlich der geschilderte Vorgang in der holländisch-bäuerischen Auffassung, wie sie sich hier zeigt, auch auf den ersten Blick wirken mag, doch der Künstler durch die wahre, unverfälschte Naivetät seiner Auffassung, sowie durch den Reichtum und die Schönheit seiner Palette uns über das anfänglich Befremdliche hinaushebt und wir uns schließlich doch sagen müssen, dass die lichten Figürchen mit ihren reizvollen Lokalfarben sich von dem tief satten dunkeln Hintergrunde äußerst wirkungsvoll abheben, so dass das Ganze einen durchaus befriedigenden künstlerischen Eindruck macht. Das Werk ist mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1626 versehen.

Von dem Harlemer *Pieter de Grebber* besitzt die Sammlung ein großes stattliches Museumsbild, bezeichnet mit dem Monogramm des Malers und dem Datum 1625.

Es stellt das bekannte Mene tekel upharsin dar. Belsazar, gehüllt in einen mit Hermelin reich besetzten Goldbrokatmantel, sitzt links vorne an einer Tafel und starrt zu Tode erschreckt nach rechts aufwärts an die Wand, wo die Hand erschienen, die ihm den nahen Untergang verkündigt. Er lehnt sich in seiner Angst nach rückwärts. Neben ihm steht eine jugendliche Frau, die zwar gleichfalls ängstlich dreinblickt, ihn jedoch sichtlich zu trösten und zu stützen sucht. Ringsum in dem etwas engen Raum verteilt sich der mannigfach erregte Hofstaat, darunter zwei ältere Würdenträger, die dem Könige gegenüber sitzen. Links vorne kniet vor letzterem ein Diener mit einem riesigen goldnen Pokal. Die vielleicht etwas zu unruhigen Farben der Figuren werden glücklich ge-

dämpft durch eine Art grünen Zeltdaches, das sich hinter dem Könige befindet.

Der nach Italien gravitirende *Hendrik Terbrugghen*, geboren 1587 zu Deventer, doch der Schule von Utrecht angehörig, ist durch zwei reizvolle, Flöte blasende Jünglinge (Brustbilder) vertreten. Der eine, im Profil nach links genommen, hat linke Schulter und Brust frei, trägt ein ihn lässig umhüllendes Hemd und ein ebenso lässig über die rechte Schulter und den linken Arm hängendes rotes Gewand und ein Barett aus dunkelbraunem Filz mit hellbrauner Feder. Er bläst die Flöte. Bei bräunlichem Grunde ist das mit dem vollen Namen und 1621 bezeichnete Bild auf einen warmen Ton gestimmt. Auf einen kühlen, sehr fein wirkenden bläulich-grauen Ton dagegen der andere Flötenbläser. Er ist im Profil nach rechts gewendet, eigentlich sogar nach rückwärts, so dass fast nur ein Viertelprofil sichtbar. Er trägt ein bauschiges Untergewand mit blau- und weißgestreiften Ärmeln, darüber eine braune, geschlitzte Jacke. Er hat blondes Haar, wie sein Pendant, am Ohr hängt ihm eine Perle. Vom dunkeln, auf dem linken Ohr sitzenden Barett wallt ihm eine Feder, welche in Blau und Rot spielt. Auf der Agraffe, welche diese Feder hält, steht das aus den Buchstaben H T und B zusammengesetzte Monogramm.

Terbrugghen ist von all den italisirenden Holländern, die, Honthorst an der Spitze, mehr oder weniger dem Caravaggio nachstreben, entschieden einer der anziehendsten. Von seinen nicht gar häufigen Werken führt Olof Granberg in seinem Catalogue raisonné außer den von ihm in der Kollektion Ekman beschriebenen le joueur de luth und la dame au verre noch folgende auf: Im Rathaus zu Deventer die vier Evangelisten (1621), in der Galerie zu Augsburg einen frühstückenden jungen Mann (1627), im Wallraff-Richartzmuseum zu Köln eine biblische Historie (1628), im Museum zu Schwerin die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (1629) und in Kopenhagen einen dornengekrönten Christus. Dr. Bredius macht (brieflich) auf noch weitere Werke aufmerksam in Schleißheim, Gotha, Oldenburg (?), ja „überall in der Welt!“ Letztere Behauptung wird wohl cum grano salis zu nehmen, aber doch so viel zuzugeben sein, dass der Meister nicht immer leicht zu erkennen ist und deshalb unter falschem Namen oder anonym noch manch ein Werk von ihm versteckt sein wird.

Das nach links hin gewandte Profilköpfchen eines kleinen Mädchens von *Frans Hals*, in einer zwar frappant das Original wiedergebenden und es dennoch so geistvoll frei reproduzirenden Radirung von der Hand W. Ungers der Zeitschrift beigegeben, ist ein kleines Juwel der Sammlung. Packend im Ausdruck, bei dem man sich höchstens an dem etwas weit aufgerissenen Mäulchen stoßen könnte, breit und sicher im Vortrag, wie bei Meister Frans fast immer, goldigblond im Ton — ist es ein schlagender echter Hals, an dem jeder seine Freude haben muss.

Von einem der Söhne des alten Frans, um hier, wenn auch etwas unchronologisch, gleich die Abstammung zu erledigen, ist ein in seiner Art ebenso lustiges, junges (oder altes?) „Frauenzimmerchen“ vorhanden, nämlich von *Jan Franszoon Hals*. Ein Mädchen, von dem man in der That nicht mit Bestimmtheit behaupten kann, ob es alt oder jung ist, sitzt vor einem Tisch und hält herzhaft lachend einen hölzernen Krug in der Hand. Der Sohn ist in diesem kleinen schalkhaften Bildchen dem unwiderstehlichen Humor des alten Frans sehr nahe gekommen.

Um hier auch sofort weiteren Schülern des Frans Hals gerecht zu werden, seien zwei ziemlich frühe *Adr. v. Ostade* erwähnt. Der eine, kartenspielende Bauern in einem Hofe darstellend, ist ein erst bei genauerer und liebevoller Betrachtung intimere Reize entwickelndes Werk dieses großen Meisters, während das zweite, ein äußerst flotter und lustiger Bauerntanz in einer Schenke, sofort für ihn zu sprechen und einnehmen zu müssen scheint. Und dennoch giebt es Kenner, die das liebenswürdige feine Bild, das auch noch Reste einer Bezeichnung des Ostade trägt, für einen — nun, wer kennt ihn? — *Victorinus* erklären. Nomina sunt odiosa!

Nun aber gelangen wir endlich zu dem Haupte der holländischen Schule und zwar durch das Medium *Pieter Lastman*. Von ihm erwarb Habich im Zwischenhandel zu Dresden ein damals Lairesse genanntes, sehr importantes Werk, ein Midasurteil. Es ist nicht so hagebüchen derb, wie häufig seine Werke, sondern zeigt eine ganz ungewöhnliche Eleganz in der Auffassung und malerischen Durchführung. Allerdings ist dabei die italisirende Manier etwas störend, doch wird man reichlich durch die groß aufgefasste Elsheimersche Landschaft des Hintergrundes entschädigt.

Aus der vormaligen Sammlung des sächsischen Ministers von Friesen stammt ein Studienkopf *Rembrandts*, der zwar unbezeichnet und undatirt ist und auch auf der Auktion zu Köln von gewisser Seite ange-



Tiziano Vecellio L.Angerer Berlin impr. Photogravure Hanfstaengl

Portrait Philipp II.



zweifelt wurde, dessen Echtheit aber heute nach trefflicher Restauration durch den jüngeren Hauser unseres Wissens nicht mehr angefochten wird. Fraglos stammt er aus dem Ende der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts und zeigt doch für den jungen Rembrandt schon eine ganz außerordentliche Energie in Auffassung und Darstellung. Ein neuer Beweis für die frühe Entwickelung der Eigenart dieses Genius. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man in dem Kopfe ein Bildnis seines Vaters erkennen, worauf zuerst der treffliche französische Rembrandtforscher Michel in der Gazette des beaux arts aufmerksam machte, indem er an die beiden Bildnisse von G. Dou, Rembrandts Mutter und den von alters her zugehörigen Mann in der Kasseler Galerie anknüpfte. Fußt man nun auf dieser beinahe bis zur Evidenz erhobenen Wahrscheinlichkeit, so löst sich auch das Rätsel der für diese frühe Zeit so auffallend breiten unvertriebenen Pinselführung, die der Kopf zeigt. Man erinnere sich nur an die feine Beobachtung Bodes, der zuerst darauf hinwies, dass Rembrandt seinen genialen Strichgang unverhüllt und unbekümmert walten ließ, sobald er zu seinem eigenen Studium oder Privatvergnügen Verwandte oder Modelle als Atelierstudien malte, ob man sie schön, bezw. elegant fand, oder nicht, dagegen sich nach der glatteren Mode eines Elias, Th. de Keyser etc. richtete, sobald es für ihn galt, Bildnisse auf Bestellung zu malen.

Der hier zu betrachtende Studienkopf von Rembrandts Vater ist ein lebensgroßes Brustbild. Der Körper ist stark nach links gewandt, Gesicht und Blick nach vorne gekehrt. Er hat braune Augen, kurzen, etwas dünnen, schwarzbraunen Schnurr-, Kinn- und Backenbart. Ein schwarzes Käppchen ist auf dem kahlen Scheitel etwas nach hinten gerückt; über dem dunkelbraunen Gewand wird eine Probe weißen Hemdes sichtbar. Der Hintergrund ist grau.

Von Schülern Rembrandts enthält die Sammlung H. eine Reihe zum Teil sehr bemerkenswerter Werke. So von dem frühverstorbenen genialischen Benjamin *Cuyp* eine geistreiche Befreiung Petri aus dem Gefängnisse, von *F. Bol,* den Herr Lautner zu so zweifelhafter Berühmtheit gebracht, die Halbfigur eines vornehmen jungen Mannes in reicher farbiger Gewandung aus der berühmten Sammlung Dubus de Gisignies, von *Jan Victors* ein Opfer Abrahams, von *G. v. d. Eeckhout* den Traum Jakobs, ein ebenso schönes als wohlerhaltenes stattliches Gemälde, mit dem vollen Namen um 1669 12/31. M. bezeichnet.

Eine Spezialität dieser Sammlung war aber der Kult des *Bernaert Fabritius*, dieses ebenso seltenen als originellen Rembrandtschülers, von dem sie allein *vier* Nummern enthielt. Zwei davon sind leider an die National Gallery nach London gegangen, eine Geburt des Johannes und eine Anbetung der Könige. Zwei sind noch vorhanden, Abraham mit den Engeln vom J. 1666 und Merkur den Argus einschläfernd von 1662.

Der uns hier zugemessene Raum gestattet nur des ersten, als des wichtigsten, ausführlicher zu gedenken. Diese Geburt des Johannes ist weder durch Bezeichnung noch durch Datum beglaubigt; auch ging sie früher unter dem Namen des Nic. Maes. Doch hat sie schon Herm. Riegel in seinen Beiträgen als echt anerkannt. Rechts vorne sitzt der alte Vater im Profil nach rechts gekehrt, den Namen des Neugeborenen auf eine Tafel schreibend. Hinter ihm das Bett mit der Wöchnerin, vor dem Maria und Joseph stehen. In der Mitte des Bildes gegen vorne die Wiege mit dem Kindchen. Am Fußende derselben sitzen zwei Gevatterinnen in Rot und Weiß gekleidet. Vor der einen steht ein 2—3jähriges Kind, das nach einem Apfel greift, den die zweite in der Hand hält. Hinten links ein Alter, der sich am Kaminfeuer die Hände wärmt. Obgleich Fußboden und Hintergrund dieses Bildchens gelitten haben, ist dasselbe doch in seiner Gesamtwirkung so pikant, so eminent malerisch, wie kaum ein zweites Werk aus der Nachfolge Rembrandts; die roten, weißen und dunkeln Töne sind hier zu einem so wundervollen Grundakkord vereinigt, wie ihn packender und schöner selbst N. Maes in seiner besten Zeit nicht kennt. Indes liegt in der That eine große Verwandtschaft mit ihm vor, und es ist deshalb erklärlich, dass diese glückliche Inspiration des unbekannteren B. Fabritius ihm zugeschrieben war. Mag sie ja sogar bis zu einem gewissen Grad unter seinem Einfluss entstanden oder wenigstens zur Zeit geschaffen sein, da Maes selbst jene berühmten kleinen Bilder schuf, welche eine ganz ähnliche koloristische Veranlagung zeigen und die ihn so berühmt machten.

Endlich wurde einem Rembrandtschüler, dem *Govert Flinck,* noch ein sehr merkwürdiges Bild zugeschrieben, ein Schützenauszug, den wiederum die National Gallery erworben hat. Man konnte auf den ersten Blick geneigt sein, es für eine Skizze zu einem größeren Gemälde zu halten, aber bei näherer Betrachtung fand man es doch zu fertig, zu sicher, so dass das Verhältnis ein umgekehrtes sein wird,

breite skizzirende Wiederholung nach dem Original. Ohne Frage ist das Werk sehr wirkungsvoll und flott; wem man es aber zuschreiben soll, darüber sind die Stimmen geteilt. In Holland, wo es so viel Aufsehen machte und teuer bezahlt wurde, war es eine Zeitlang auf F. Hals gefälscht. Dann benannte man es G. Flinck, wobei man der Wahrheit gewiss weit näher kam. Zwei der hervorragendsten Kenner aber waren anderer Ansicht — der eine dachte an Barth. v. d. Helst, der andere gar an ein französisches Pasticcio des vorigen Jahrhunderts. Wir selbst gestehen offen, zu einer festen Ansicht über das rätselhafte Werk nicht gekommen zu sein.

Ebenso hervorragend wie Rembrandt und seine Schule, ja vielleicht noch besser, wenigstens quantitativ, sind die Landschafter vertreten. Außer den schon erwähnten nennen wir noch einen ausgezeichneten, ziemlich frühen *Jacob Ruisdael*, ein Mühlenbild, im Vordergrund Wasser, über welches ein Steg führt, der die beiden Mühlengebäude verbindet; mitten auf dem Steg zwei Männer an einem Wehr beschäftigt. Vor der Mühle rechts zwei knorrige Eichbäume. (Siehe die Nachbildung in der vorigen Nummer der Zeitschrift.) Dann mehrere Mitstrebende und Nachfolger dieses Hauptes der Landschaftsmalerei, einen kleinen *Everdingen*, eine ganz rembrandtische Abendlandschaft von *Jacob de Wet*, bisher ein Unikum, einen trefflichen *R. Roghman*, Hochgebirgspartie in Abendstimmung, einen vorzüglichen *Cornelis Decker* vom Jahre 1669, mit Staffage von *Wouwermann* und *Adr. v. Ostade*, ein Wildpark mit Hütte; einen guten *G. du Bois*, Waldweg mit zwei Reitern und zwei Fußgängern, in dem ihm eigentümlichen blaugrünen Gesamtton, einen feinen silbertonigen *Pynacker*, hügelige, durch eine Jagdgesellschaft belebte Landschaft, den im kleinsten liebevoll durchgeführten *Joris van der Hagen*, eine Flusslandschaft, eine desgleichen von dem früh verstorbenen *Jan Wouwerman*, mit zierlicher Staffage, worin er seinen berühmten Bruder Philips nachzuahmen sucht, während er in landschaftlicher Hinsicht mehr auf Wynants selbst, gleich seinem Bruder, zurückweist, eine dem Ruisdael nacheifernde Bleiche bei Harlem von *Jan van Kessel*, ein bezeichnendes Plantagenbild von *Frans Post*, eine tüchtige Landschaft von *Glauber*. Ferner einige wenige aber hervorragende Marinen und Strandansichten; so einen großen *Simon de Vlieger*, bewegte See mit Kriegsschiffen, den die Kasseler Galerie erworben, desgleichen einen kleinen, höchst malerischen Scheveninger Strand von *Egbert v. der Poel*, einen ungewöhnlich schönen *Zeeman*, Stadtansicht von Amsterdam, einen soliden *Adam Willaerts* u. s. w.

Von Bildnis- und Sittenmalern sind gleichfalls mehrere bedeutende Nummern zu verzeichnen. So von *A. Cuyp* ein männliches Porträt. Ein schwarzgekleideter Herr mit blondem Schnauz- und Knebelbart steht im Vordergrunde eines Zimmers nach vorn gewendet; rechts von ihm ein Tisch mit Teppich und ein rotgepolsterter Stuhl, Hintergrund Wand mit Landkarte, ein kerniges, wohl sicher echtes, nur im Boden und den Beinen des Dargestellten etwas angegriffenes Bild. Dann ein stattliches Galeriebild von *Abr. v. d. Tempel*, fünf lebensgroße Kinder in einem Garten. Von seinen vier älteren Schwestern wird das jüngste der Geschwister, ein kleiner reizender Pausback, bekränzt, während, vermutlich zu Ehren seines Geburtsfestes, drei Engelkinder mit Blumen und Kränzen vom Himmel herabfliegen. Der Eindruck des Ganzen ist ein äußerst freundlicher, lebendiger.

Unter den Genre- oder Sittenbildern steht, was sowohl Vornehmheit des Gegenstandes, als Virtuosität der Ausführung anlangt, ein bezeichnetes Werk *Pieter de Hoochs* obenan, den Lesern der Zeitschrift durch die vorzügliche Hanfstaengelsche Heliogravüre aus der vorigen Nummer bekannt. Ein spätes, aber ein treffliches Bild des Meisters. In seiner Anordnung eigentlich zweiteilig, müsste man es: Das Kartenspiel und ein tête à tête nennen. Links im Mittelgrund, von spät einfallender Sonne pikant beleuchtet, sitzen ein Herr und eine Dame beim Spiel, während ein zweiter Herr zuschaut. Vorne rechts, durch eine spanische Wand gegen das direkte Licht abgeschlossen, sitzt ein Kavalier, sein Pfeifchen rauchend, neben einem Tische, während hinter demselben ein reizendes kleines Persönchen steht, ein Glas Wein und einen Krug in der Hand; ein zartes Helldunkel umspielt die roten und bläulich-weißen Töne ihrer Kleidung. Es ist dasselbe Modell, welches wir von dem gleichfalls bezeichneten und überdies datirten Gemälde bei Baron van Steengracht im Haag kennen. Vorder- und Mittelgrund werden glücklich verbunden durch eine dienende, höchst malerisch drapirte Malayin, welche links nach vorne schreitet. Den Hintergrund bildet reiche Architektur, in welcher zwei große Fenster Ausblick auf eine abendlich beleuchtete Landschaft gewähren.

In seiner Art nicht minder bedeutend, jedoch in malerischer und gegenständlicher Beziehung eine Stufe tiefer stehend, zeigt sich ein Interieur von *Jacob A. Duck*. Drei Pärchen sitzen beisammen, der

edeln Musika und dem Weine huldigend, auf Kupfer, bezeichnet und trefflich erhalten.

Auch *Antonis Palamedesz* hat eines seiner feinen kleinen Interieurs beigesteuert, eine Jagdgesellschaft mit drei Hunden; es ist gleichfalls bezeichnet.

Eines der größten und reichsten Gemälde von *Pieter de Bloot* steigt, was den Vorwurf anlangt, in die niedrigere, aber gesundere Volkssphäre hinab. Wir sehen ein Schweineschlachten vor uns, so wahr und einladend wie nur möglich. Rechts eine schon im Vorgenuss der Metzelsuppe sich die Kehlen spülende Gruppe von Männern, links das prächtige geöffnete Schwein mit dem köstlichen philosophischen Schweinskopf auf einem Hackklotz daneben, am Boden eine still betrachtende Katze und zwei Hühner, welche das vom Schwein noch herabtropfende Blut aufpicken, im Hintergrund zwei die Kaldaunen auswaschende Weiber. Das alles giebt ein so gesundes, erfreuliches und bei all seiner scheinbaren Gewöhnlichkeit so malerisches Gesamtbild, wie es eben nur die Holländer jener Zeit zu schildern verstanden. Dieses Hauptwerk des seltenen Meisters ist links unten voll bezeichnet und datirt (1638) und tadellos erhalten.

Von dem seltenen *Dirk Maas* und dem noch selteneren *Jan le Ducq* ist je ein gutes bezeichnetes Gemälde vorhanden, von dem ersteren eine Osteria mit einem davor haltenden Reiter, der zu trinken verlangt, datirt 1681; von Ducq ein Hirt mit Herde.

Noch haben wir, als zur früher behandelten Gruppe der Sittenmaler gehörig, zwei sehr anziehende *Brakenburghs* nachzuholen, das eine „Der unerwünschte Segen“ genannt, das andere eine muntere Gesellschaft kartenspielend, musizirend und trinkend. Desgleichen ein italienisches Hirtenbild des seltenen *Pieter van Laar.*

Ihnen schließen sich als letzte hier zu Betrachtende an die Architektur- bezw. Kirchenmaler und die Darsteller von Stillleben.

Unter letzteren erwähnen wir zuerst ein kleines liebenswürdiges Werk des *Isaak v. Ostade,* weil er sonst eigentlich nicht hierher gehört. Es ist ein Bauernhof mit ländlichen Geräten und ein paar Hühnern dazwischen, so simpel und anspruchslos wie nur möglich, aber durch virtuose Behandlung des Lichtes und der Farbe in eine hohe Sphäre der Kunst erhoben. Dann einen guten *A. van Beijeren.* Minder glücklich präsentirt sich ein Fischstillleben von *Jacob Gillig,* wogegen zwei Werke von *Hoeckgeest* (?) das Innere einer Kirche, und von *D. de Blieck,* ein kleines Architekturbild, gut sind.

Soviel über die Holländer, während wir uns über die Vlamen der Sammlung Habich weit kürzer fassen können.

Unter allen ragt die Grablegung Christi, eine Skizze von *Rubens,* hervor. Breit, feurig und sicher, wenn auch weit entfernt von akademischer Korrektheit, hat der große Meister seinen Schülern hier einen Entwurf geliefert, den sie im Großen ausführen sollten, dessen Ausführung wir aber nicht kennen. Die Wiedergabe in der Hanfstaenglschen Photogravüre erspart ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten der genialen Skizze.

Wenn wir eine ungemein farbenreiche und fein gezeichnete Jagdbeute von dem Freunde des Rubens, dem *Sammet-Brueghel,* gemalt auf dem Vordergrund einer schönen *Uden*schen Landschaft, ferner einen imposanten Hühnerhof mit Kampf zwischen Truthahn und Haushahn von *Paul de Vos,* eine hochinteressante Grisaille von *Diepenbeeck,* rätselhafte Allegorie, zwei tüchtige *Momper,* ein treffliches kleines Jagdstillleben von *Fyt,* eine Spukszene, ein frühes Werk des eben erwähnten *Jan Brueghel,* ein großes figurenreiches Trinkgelage von *Craesbeeck* (jetzt der Kasseler Galerie gehörig) und eine gute alte Kopie nach *Adr. Brouwer* (der Zahnbrecher, Original in der Karlsruher Galerie) — wenn wir diese wenigen Werke dem Rubensschen Meisterwerke noch anfügten, so haben wir damit so ziemlich den Grundbestand der Habichsammlung an Niederländern erschöpft.

Zum Schluss mögen drei bezeichnende Landschaften des bei uns so seltenen großen englischen Meisters, des *Gainsborough,* und ein feines Sittenbildchen des noch selteneren *Hogarth* nicht unerwähnt bleiben.

O. EISENMANN.



KLEINE MITTEILUNGEN.

Bremen. Die 28. Ausstellung des Kunstvereins in Bremen wurde anfangs März eröffnet. Die großen Räume der Kunsthalle vermögen kaum die eingesandten Arbeiten aufzunehmen. Der Katalog verzeichnet 1000 Gemälde, 50 Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Radirungen und 25 Werke der Plastik. Der gute hiesige Kunstmarkt hat viele Maler zur Beschickung der Ausstellung veranlasst; freilich darf dabei nicht verschwiegen werden, dass auch sehr viele mittelmäßige Leistungen auftreten, woran die Staffeleimalerei wohl viel Schuld trägt. Arbeiten ohne Sinn, ohne Verständnis für den eigentlichen Zweck und von mangelhafter Technik lassen eine Massenproduktion in der Kunst erkennen, die beim besten Willen nicht zu loben noch zu rechtfertigen ist. Die hervorragenden künstlerischen Leistungen treten unter dieser Marktware um so augenfälliger hervor und entschädigen die Besucher für die Mühewaltung, welche das Betrachten der angehäuften Menge verursacht. Zu den besseren Arbeiten sind die der in Bremen sehr beliebten *Achenbachs* zu zählen. Die Gebrüder haben nicht weniger als 14 vortreffliche Gemälde gesandt. Sehr bemerkenswerte Leistungen sind dann die Malereien von *C. v. Blaas*, Venedig; *F. Brütt*, Düsseldorf; *F. Courtens*, Brüssel; Prof. *Defregger*, München; *J. Deiker*, Düsseldorf; *J. C. Gaißer*, München; Prof. *Grützner*, München; *J. Hennings*, München; *S. Jacobsen*, Düsseldorf; *J. Israëls*, im Haag; Prof. *C. Jutz*, Düsseldorf; *Hugo Kauffmann*, München; Prof. *v. Kowalski*, München; Prof. *A. Leu*, Berlin; *R. Linderum*, München; Prof. *Lutteroth*, Uhlenhorst; Prof. *C. Marr*, München; *Kunz Meyer*, Bremen; *G. Max*, München; *H. W. Mesdag*, im Haag; Prof. *Meyerheim*, Berlin; *L. Munthe*, Düsseldorf; *G. Papperitz*, München; Prof. *v. Piglhein*, München; *O. Rotta*, Venedig; Prof. *Schreyer*, Cronberg; *A. Schweitzer*, Düsseldorf; Prof. *Vautier*, Düsseldorf; *Ferd. Wagner*, München; Prof. *Zimmermann*, München, u. a. Die Genrebilder herrschen vor und die Landschaftsmalerei ist, wenn auch nicht gleich zahlreich, so doch mit vortrefflichen Werken vertreten. Auch die Tier- und Stillleben haben beachtenswerte Arbeiten aufzuweisen. Das Porträtfach ist nur schwach besetzt und unter den Kopfstudien sind diejenigen von *G. Max* wohl am bemerkenswertesten. *H. Fette*, Bremen, hat zum ersten Male die Arena mit einem vorzüglich gelungenen Porträt (Kniebild) betreten und bekundet damit großes Talent, das er nach langjähriger Thätigkeit in A. Fitgers Atelier, durch weitere Studien in Italien vervollkommnen wird. — Unter den plastischen Werken behaupten die Bildhauer *Eberlein* und Prof. *Hähnel* † den ersten Platz; auch sind noch beachtenswerte Arbeiten von Prof. *König*, München, *P. Paoli*, Florenz und *P. Türpe*, München ausgestellt. — Von den ausgestellten Gemälden befinden sich bereits eine große Anzahl in Händen von Kunsthändlern. An Käufern fehlt es bekanntlich in unserer Handelsstadt nicht und dies beweist schon eine stattliche Anzahl Bilder, die den Zettel „Verkauft“ tragen.

Tizians Bildnis Philipps II. Unter den zur *Habichschen Sammlung* gehörigen, bisher in der Villa des Besitzers zu Kassel aufgestellten Gemälden heben wir besonders das Bildnis *Philipps II.* von *Tizian* hervor, nach welchem der heutigen Nummer unserer Zeitschrift eine Hanfstaenglsche Heliogravüre beiliegt. Das in koloristischer und technischer Beziehung überaus geistreiche, den sinnlichen Zug und den gesamten Habitus des Dargestellten höchst charakteristisch wiedergebende Werk ist wahrscheinlich der erste Entwurf, welchen Tizian auf dem Fürstentage zu Augsburg etwa um 1550 nach dem Leben gemalt und welcher für alle späteren Porträts des Königs typisch geworden ist. Dieses von den berufensten Seiten als die Originalarbeit Tizians anerkannte und wohlerhaltene Gemälde stammt ursprünglich aus süddeutschem Besitz, ist auf Leinwand (Größe h. 96, br. 75 cm) gemalt und zählt unter den Vertretern der italienischen Schulen unstreitig zu den bedeutendsten und interessantesten Stücken der am *9. und 10. Mai d. J.* in *Kassel* zur Versteigerung gelangenden *Kollektion Habich.*

* Das Original der diesem Heft beigegebenen Radirung von *Albert Krüger*, eine Studie nach einem betenden Pilger, von *Rembrandt*, befindet sich in der Galerie des Konsuls *Weber*, deren Schätze in Gemälden niederländischer Meister erst kürzlich in einer Auslese des Besten durch Radirungen William Ungers dem größeren Kreise der Kunstfreunde bekannt geworden sind. Das Bild ist aus englischem Privatbesitz von dem Pariser Kunsthändler Ch. Sedelmeyer angekauft worden, von dem es in die Hand seines jetzigen Besitzers übergegangen ist. Auch wenn es unter der Namensinschrift des Meisters nicht die Jahreszahl 1661 trüge, würde es sich durch seine malerische Behandlungsweise als ein Werk seiner Spätzeit charakterisiren. Durch die Jahreszahl gewinnt es freilich dadurch ein besonderes Interesse, dass wir nun bestimmt wissen, dass es in demselben Jahre, wie das Meisterwerk der letzten Schaffensperiode Rembrandts, die „Staalmeesters“, entstanden ist. Auch sonst steht es nicht vereinzelt im Werk des Künstlers. Es gehört zu jener Gruppe, bildnisartiger Studien, die Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 537) als eine auffällige Erscheinung bezeichnet hat, weil sie sämtlich Kapuzinermönche darstellen. Zwei von ihnen (im Besitze des Grafen Sergei Stroganoff in St. Petersburg und des Earl of Wemys in Gosford-Castle) tragen die Jahreszahl 1660, eine dritte, in der Londoner National-Gallery befindliche ist undatirt. Vielleicht gehört zu dieser Gruppe auch ein mit 1661 bezeichnetes Bildnis eines Geistlichen im Besitze des Lord Ashburton in London, und dieser würdigen Gesellschaft schlösse sich dann der fromme Pilger nicht unebenbürtig an, der, im Begriff, seine Wanderschaft zu beginnen, noch ein Gebet vor einem Kruzifix verrichtet, an dessen Steinsockel er seinen derben Pilgerstab gelehnt hat. Der Hintergrund ist auf dem Bilde so unbestimmt und skizzenhaft gehalten, wie ihn die Radirung wiedergiebt. Desto größere Sorgfalt hat der Meister auf den Kopf und die Hände mit ihren langen, knochigen Fingern verwendet, die er ihrer Hässlichkeit wegen liebevoller und eingehender durchgeführt hat, als es sonst um diese Zeit seine Gewohnheit war. A. R.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





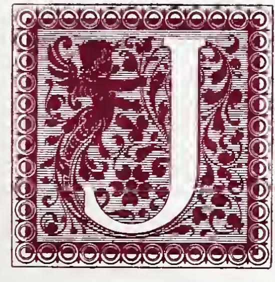
PAX

Fig. 1. Blick über Duderstadt vom Wall aus.

DUDERSTADT.

VON *R. ENGELHARD.*

MIT ABBILDUNGEN.



N DER Nähe der Heimat Tilmann Riemenschneiders, der Stadt Osterode a. Harz, und in westlicher Richtung des reizenden Harzkurorts Lauterberg erhebt sich ein Höhenzug, der mit seiner nächsten Umgebung in mehrfacher Beziehung historisch bemerkenswert ist. Dort, wo dieser Höhenzug, der Rotenberg, von der Straße Herzberg-Duderstadt durchschnitten wird, liegt auf dem hervorspringenden Kamm ein Punkt, der noch heute im Volksmunde König Heinrichs Vogelherd genannt wird und als solcher auch auf den Reimerschen Spezialkarten bezeichnet ist. Bekanntlich hat die Sage in sächsischen Landen mehrere Punkte mit ihrem frischen, würzigen Hauche umwoben, bei der uns aus der Jugendzeit auch immer die reizende Voglsche Dichtung wiederklingt: „Herr Heinrich sitzt am Vogelherd recht froh und wohlgemut, aus tausend Perlen blinkt und blitzt der Morgensonne Glut."

Ein solches Blinken und Blitzen von den frisch betauten Gräsern, ein solch süßer Schall aus Wald und Feld von Lerche, Wachtel und Nachtigall begrüßte mich, als ich auf früher Morgenwanderung mit einer gewissen brennenden Sehnsucht dieser historischen Stätte mich näherte. Rasch war der Kamm erstiegen, und vor mir breitete sich, in leichten Nebel gehüllt, die Harzberge im Hintergrund, eine reizvolle Landschaft aus. Fürwahr eine einer Kaiserpfalz würdige Stätte! Wie weit trat das Bild jener Kaiserpfalz Grona im schlichten Leinethale, wo Otto der Große einst weilte, vor diesem Blick zurück! Und doch wie vor der Morgensonne allmählich der leichte über die Landschaft ausgebreitete Nebel zerfloss, zerrann auch das liebliche Phantasiebild von König Heinrichs Vogelherd vor meinen Augen, als ich der denkwürdigen Stätte zueilte. Ein altgermanisches Heerlager, mit hohem Wall und tiefem Graben lag vor mir, das sagten mir auch die umliegenden Hünengräber! Dies Heerlager[1]) ist ein Glied jener

1) Studienrat J. H. Müller: Zeitschr. d. histor. Ver. f. Niedersachs. 1871. A. v. Oppermann: Atlas vorgeschichtl.

Kette altgermanischer Befestigungen im südlichen Teile der Provinz Hannover, welche sich

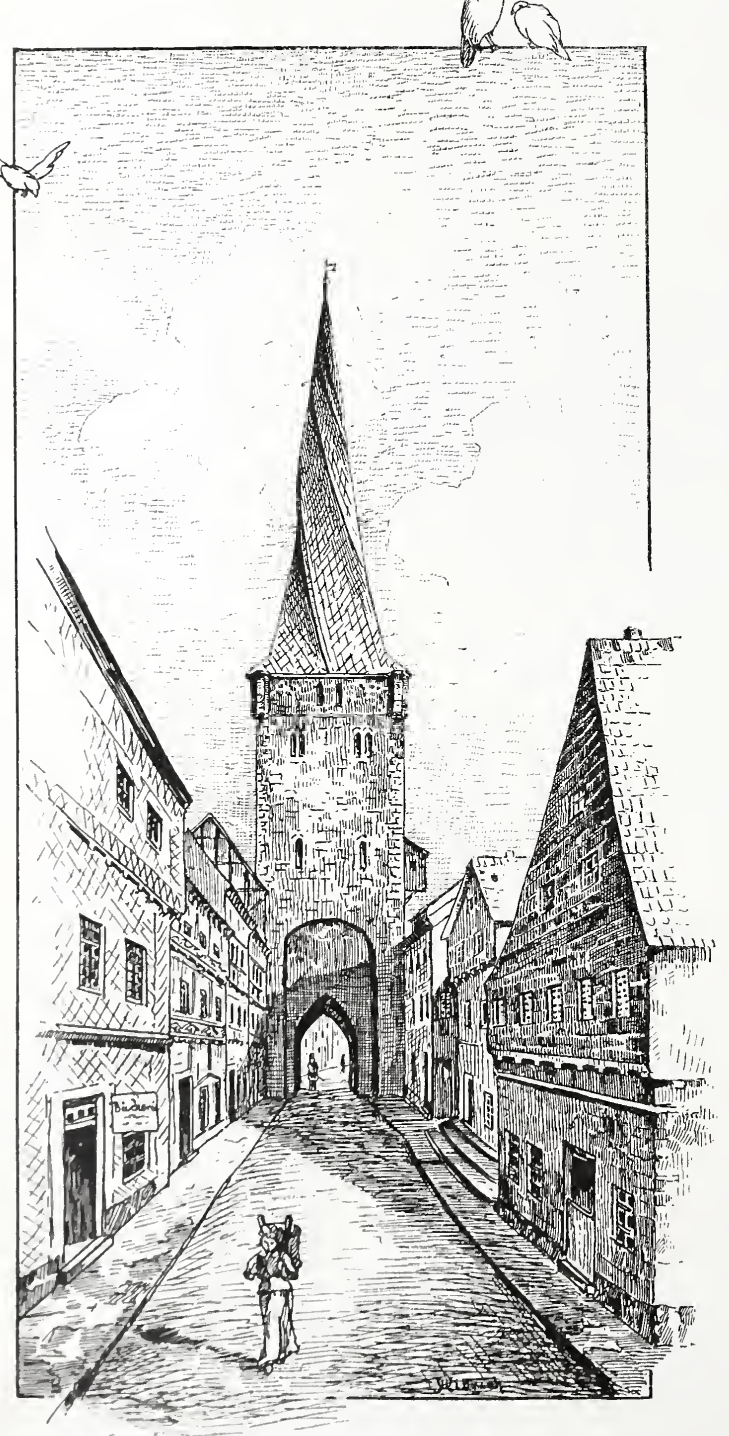


Fig. 2. Das Westerthor. (Duderstadt.)

vom Harze bis in das Leinethal über Pöhlde, Mingerode bei Duderstadt, den Hünenstollen östlich und die Bramburg westlich von Göttingen sich erstreckt. Die Sage von Heinrichs Vogelherd ist sicherlich auf die Beziehungen zurückzuführen, in denen Heinrich I. zu diesem Teile des Sachsenlandes stand. Im Jahre 929 vermachte nämlich Heinrich seiner zweiten Gemahlin Mechthildis das hier am Fuße des Rotenberges liegende Familiengut Pöhlde. Ob nun hier wie bei dem gleichzeitig der Mechthildis vermachten Familiengute Grona bei Göttingen eine kaiserliche Pfalz gelegen, ist bis jetzt urkundlich nicht nachgewiesen. Indes werden Ausgrabungen, die der Unterzeichnete mit Unterstützung der Regierung zu unternehmen gedenkt, diese Frage der Entscheidung näher rücken. Die Pfalz zu Grona, eine Stunde westlich von Göttingen, wurde bekanntlich vor einem Decennium wieder aufgedeckt.

Auf dem Gute *Pöhlde* soll Mechthildis in der Zeit 947—951 ein Benediktinerkloster gegründet haben, an dessen Stelle unter Norbert, dem Gründer des Prämonstratenserordens, seit 1126 Erzbischof von Magdeburg, Prämonstratenser traten. Pöhlde, welches auch Vorbild für das Kloster Ilfeld a. Harz wurde, hat viele hohe Fürstlichkeiten in seinen Mauern gesehen, so Otto II. — Heinrich II. hat wiederholt hier das Weihnachtsfest gefeiert und legte hier auch den Streit zwischen dem Erzbischofe Willegis von Mainz und Bischof Bernward von Hildesheim um die Einweihung des abgebrannten Stiftes Gandersheim bei. Auch Heinrich III. weilte hier öfters, und Heinrich der Löwe soll 1181 bei seiner Rückkehr vom Fürstentage zu Erfurt als Unbekannter mit wenigen Reisigen hier eingekehrt sein, indes habe der Propst, der auf Seite des Erzbischofs von Mainz stand, sich geweigert, mit ihm an derselben Tafel zu speisen. — Durch die vielen Vermächtnisse und Belehnungen gelangte Pöhlde bald zu solchem Reichtum, dass es von einem Pöhlder Chorherrn hieß, er brauche bei einer Reise nach Rom nur einmal auf fremdem Boden zu übernachten.[1]) Indes ist der Glanz des Klosters in den Stürmen des Bauern- und dreißigjährigen Krieges verschwunden,

Befestigungen in Niedersachs. Originalaufnahmen und Ortsuntersuchungen. Hannover 1887 ff.

1) Mithoff: Kunstdenkm. und Altertüm. in Hannover. II, S. 177.

auch von den Klostergebäuden ist nichts mehr erhalten; das jetzige Kirchlein bewahrte noch mehrere interessante Schnitzereien von Chorherrenstühlen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die sich jetzt im Welfenmuseum in Herrenhausen bei Hannover befinden, mit Darstellungen von Rex Henricus, der Synagoga, dem erliegenden Judentum, das durch eine weibliche Figur personifizirt ist, die in der Rechten einen Bockskopf, in der Linken ein zerbrochenes Panier hält, während ihr die Krone vom Haupte sinkt.[1] Wertvoll ist besonders das Relief mit dem Bilde des Klosterbruders, der diese Chorstühle verfertigte; er sitzt da in seiner Zelle mit Hammer und Meißel beschäftigt.[2] Einen doppelsitzigen eichenen Chorstuhl aus dem 15. Jahrhundert mit St. Georg und St. Mauritius an den Seitenbacken und reicher Laubverzierung am Rücksitz bewahrt ebenfalls das Welfenmuseum. Pöhlde selbst besitzt noch Reliefs der großen und kleinen Propheten mit Spruchband. Im 17. Jahrhundert befand sich dort auch noch ein steinernes Bild von Mechthildis, der Stifterin, „mit ihrem Ringelheimer Geschlechtswappen, so ein in drey Theile gesondertes Schild war, in dessen oberstem ein weißer Adler im himmelblauen, in dem unteren auf der einen Seiten ein aufgerichteter Löwe im güldenen, auf der anderen Seiten ein güldener fliegender Drache im rothen Felde sich präsentierte“. — Hier im Kloster zu Pöhlde verfasste der Mönch Theodorus seine große Welt- und Kaisergeschichte, die durch Pertz bekannt gewordene „Pöhlder Chronik“, deren Urschrift früher in Cambridge verloren gegangen und jetzt in einer neueren Handschrift in Göttingen erhalten ist.[3]

Doch nehmen wir Abschied von dieser historischen Stätte und grüßen nach wenigen Minuten einen spiegelklaren Quell, wie ihn an Größe kein Strom Deutschlands und darüber hinaus erreicht, den Rhumequell, der nach Berechnung drei cbm Wasser in der Sekunde liefert und nach einigen hundert Schritten schon zwei bedeutenden Fabriken der Firma Hertwig (Duderstadt) seine Kraft leiht. — Unwillkürlich legt sich uns, wenn wir die unmittelbare Nähe des altgermanischen Heerlagers in Betracht ziehen, der Gedanke nahe, dass hier bei der Vorliebe unserer Vorfahren für Quellen und Haine zu ihren Kultstätten eine engere Beziehung zwischen dem Lager und diesem herrlichen Flussquell bestanden hat.

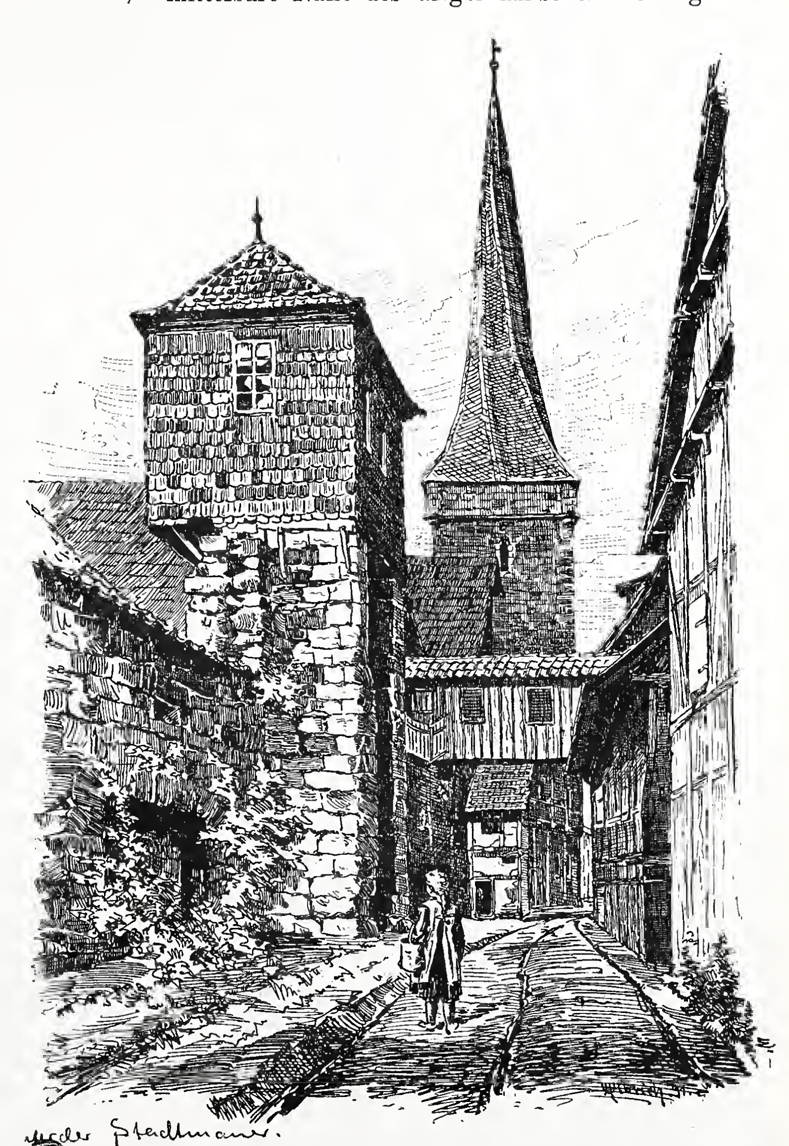


Fig. 3. Hinter der Stadtmauer.

In der Ferne erhebt sich im Südosten das Grenzgebirge gegen die Provinz Sachsen, das Ohmgebirge, mit seinem bezaubernden Blick auf das Harzpanorama; im Süden winken uns die Berge des Hessen-

1) Über ähnliche Darstellungen der Synagoge vergl. Otte-Wernicke: Handbuch d. kirchl. Kunstarchäol. I, S. 501.

2) Mithoff: a. a. O. II, S. 179 und Titelvignette zu: Mittelalterl. Künstler und Werkmeister.

3) Wattenbach: Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. I, S. 304.

landes, der Meißner, ja sogar der Herkules von Wilhelmshöhe ist dem bloßen Auge sichtbar, wie er, auf seine Keule gestützt, ausruht, als wollte er uns mahnen, hier ein wenig auf der Wanderschaft zu rasten und uns an diesem köstlichen Blick zu laben. Dort erheben sich die beiden Bergkegel, die Gleichen bei Göttingen, dort der langgestreckte Höhenzug des Göttinger Waldes mit den reizenden Punkten der Bruck und dem Hünenstollen und vor uns, zwischen wogenden Feldern, die silberglänzende Fläche eines kleinen Landsees, des Seeburger Sees mit seinem versunkenen und verwunschenen Schloss,[3]) dessen Glocken zuweilen noch dem Ohre des Eingeweihten tönen und aus dessen Fluten der Fischer statt Karpfen und Hechte schon oft Hausgerät in seinen Netzen herauszog; wird doch noch auf dem



Fig 4. Unterkirche in Duderstadt.

3) Grimm: Deutsche Sagen I, S. 174 f.

Fig. 5. Rathaus zu Duderstadt.

Rathause zu Duderstadt ein Bronzegrapen gezeigt, der aus dem Seeburger See gehoben wurde. Ob hier in grauer Vorzeit Pfahlbauten oder später eine Wasserburg gestanden, ist bis jetzt nicht ermittelt worden.

Zu unseren Füßen, in einem Kranze mächtiger hundertjähriger Linden, mit Wall und Graben und zahlreichen Türmen liegt Duderstadt, das Ziel unserer Wanderung. Ein treffliches Bild von Südost,



Fig. 6. Giebel am Rathaus in Duderstadt.

wie es einst auch Merian, aber mit mehreren Verzeichnungen aufnahm, kommt dem Auge des Lesers zu Hilfe (Fig. 1). Einst ein durch Handel und Gewerbe blühendes Städtchen, Mitglied der Hansa, an der wichtigen Handelsstraße gelegen, die vom Norden über Braunschweig und südlich über Augsburg nach Italien den Verkehr vermittelte, hat es durch das vernichtende Geschick der Stürme und Kämpfe auf unserem heimatlichen Boden das unverdiente Schicksal der Vergessenheit mit manchen benachbarten Schwesterstädten geteilt.

„Tutersteti“ findet sich zum ersten Male in der Geschichte in jener Urkunde vom Jahre 929, durch welche Kaiser Heinrich I., wie schon oben angedeutet, die Familiengüter Quitlingaburg, Palithi (Pöhlde), Nordhuse, Grona bei Göttingen, seiner zweiten Gemahlin Mathilde zum unveräußerlichen Leibgedinge oder Wittume vermachte.[1]) Nach der Lebensbeschreibung dieser frommen Königin (Vita Mathildis, Leibniz I. S. 198) musste sie später auf Befehl ihrer Söhne diese Erbgüter wegen angeblicher Verschwendung verlassen und weilte inzwischen zu Engern im Hochstift Osnabrück, bis sie von Otto selbst, der sein Unrecht einsah und dem seit Verstoßung der Mutter nichts glücken wollte,[2]) auf das ehrfurchtsvollste nach Hofe zurückrief und in Begleitung seiner Gemahlin Edith von Grona mit fürstlichen Ehren einholte und fußfällig um Verzeihung bat. Nach Mathildens Tode 14. März 968 fiel die Mark Duderstadt an Otto I. und darauf an dessen Sohn Otto II., welcher sie 974 dem Stifte Quedlinburg schenkte, wo später seine Schwester Mathilde die Äbtissinwürde bekleidete. Wegen bedeutender Verwaltungsschwierigkeiten belehnte die Äbtissin Gertrud 1236 unter Zustimmung des Konvents und der vornehmsten Stiftsministerialen den Landgrafen Heinrich Raspe von Thüringen für 1120 Mark Silber mit der Mark Duderstadt; sie fiel aber durch Erlöschen des landgräflichen Mannesstammes mit Heinrichs Tode an Quedlinburg zurück. Jetzt kam Duderstadt als Lehen an Braunschweig und zwar unter Herzog Otto I. im Jahre 1247, unter dessen wohlwollender Herrschaft die Stadt viele Vorteile genoss und vor allem den Lindenberg, einen noch jetzt sehr beliebten Ausflugsort, mit städtischen Forsten erhielt. Unter ihm wurde auch die Befestigung der Stadt angelegt. Fast ein Jahrhundert blieb Duderstadt unter braunschweigischer Lehnshoheit, bis es in der Zeit von 1334—1358 in drei Teilen an das Erzbistum Mainz verpfändet wurde, welches seine Herrschaft bis zum Beginn der Reformation fast über das gesamte Eichsfeld ausdehnte. Die Zeiten unter Kurhut und Krummstab waren für das Eichsfeld gesegnete gewesen, um so mehr sollte es nun unter religiösen und bürgerlichen Wirren der kommenden Zeit leiden. Zuerst kamen über das Land die Schrecken des Bauernaufstandes unter Thomas Münzer in ihrem vollen Maße. 1525 rückte dessen Genosse Pfeiffer mit zwei Heerhaufen gegen das Eichsfeld sengend und brennend und fand sogar zweifelhaften Anhang in Duderstadt. Die Klöster zu

1) Vergl. Sickel: D. Urkund. d. deutsch. Könige und Kaiser. I. Bd. Heft 1, S. 55, Nr. 20.

2) Wolf: Gesch. von Duderstadt. Göttingen 1803, S. 37.



Fig. 7. Vom Treppenhaus des Rathauses in Duderstadt. Bogen am Eingang (von aussen).

Worbis, Teistungenburg, Gerode, Pöhlde u. a. fielen den Wütenden zum Opfer. Was in diesen Stürmen an Kunstschätzen auch in den eichsfeldischen Klöstern vernichtet ist, wer möchte davon ein betrübendes Bild entrollen! Nun folgte nach dem Siege bei Frankenhausen noch die gerechte Strafe durch die exekutirenden Truppen der verbündeten Fürsten; Kontributionen lasteten fortan schwer auf dem Lande. Dazu kam der Schrecken aller Schrecken, die Pest, die furchtbar 1555 und in den folgenden Jahren wütete und ihren Höhepunkt zu Anfang des 17. Jahrhunderts erreichte, wo in Duderstadt an 2000 Menschen hinweggerafft wurden.

Hierzu kamen als weiteres Übel die Religionsstreitigkeiten. Da der energische Erzbischof Daniel Brendel von Homburg nicht geneigt war, der neuen Lehre das Feld zu räumen, kam es in Duderstadt zwischen dem protestantischen Rat und dem Erzbischof zu einem hartnäckigen Streit um den Besitz der prächtigen gotischen Oberkirche, der schließlich durch Kaiser Rudolf II. 1578 zu Gunsten der Katholiken entschieden wurde.

Im folgenden Jahrhundert sollte das Eichsfeld und damit auch Duderstadt alle Schrecken des dreißigjährigen Krieges durchkosten, unter der Besatzung beider Parteien in gleicher Weise leidend, denn was die feindlichen Schweden den Bewohnern gelassen, diente den freundlich gesinnten Kaiserlichen zum Unterhalt und zur Verstärkung. Namentlich brandschatzte Christian von Braunschweig das Land in härtester Weise. Eine Buße von 100000 Thalern legte er ihm zur Strafe auf, von denen er ein Drittel sofort erhielt. Nachdem er 1626 den vergeblichen Versuch gemacht hatte, den Rest einzutreiben, ließ er das Kloster Gerode und 17 Dörfer verbrennen und für 20000 Thaler Vieh wegtreiben.

Vor dem Eindringen der Dänen schützte Tilly Duderstadt, der hier mit Wallenstein zusammentraf. Indes fiel es 1632 dem Herzog Wilhelm von Weimar, der nach der Eroberung Göttingens gegen das Eichsfeld rückte, in die Hände, der es aber einer Pappenheimschen Truppe wieder überlassen musste, die andererseits sich dem Herzog Georg von Braunschweig zu ergeben gezwungen wurde. Das Banersche Korps machte 1641 den Hatzfeldschen Truppen Platz, denen sofort die Truppen des Generals Königsmark auf dem Fuße folgten, der die Schleifung der Befestigungswerke Duderstadts und 22000 Thaler Kontribution verlangte. So ausgesogen und verwüstet kam das Eichsfeld 1650 wieder unter den Kurhut von Mainz. Nun kam eine Zeit der Erholung von den furchtbaren Leiden, die aber zu kurz war, um das Land wieder auf seinen früheren Wohlstand zu erheben. Die Ansätze zu neuem Aufschwung wurden durch den siebenjährigen Krieg wieder vernichtet. Da Kurmainz zu der kaiserlichen Partei gehörte, so lag das Eichsfeld wie eine Insel umschlossen von den Verbündeten Preußens, Hannoveranern, Hessen und Braunschweigern. Französische Heerhaufen, welche zu dem Soubiseschen Korps in Sachsen stoßen sollten, durchzogen das Land, um bald nach der Niederlage bei Rossbach das Eichsfeld abermals heimzusuchen und dann den nachrückenden Preußen Platz zu machen. So wechselte der Besitz von Duderstadt zwischen Freund und Feind, und beim Abschluss des Hubertsburger Friedens war das Eichsfeld abermals vollständig in seinem Wohlstande zerrüttet. Indes nahm durch den regen und fleißigen Sinn seiner Bewohner die Tuchfabrikation mit der Zeit einen nicht unerheblichen Aufschwung.

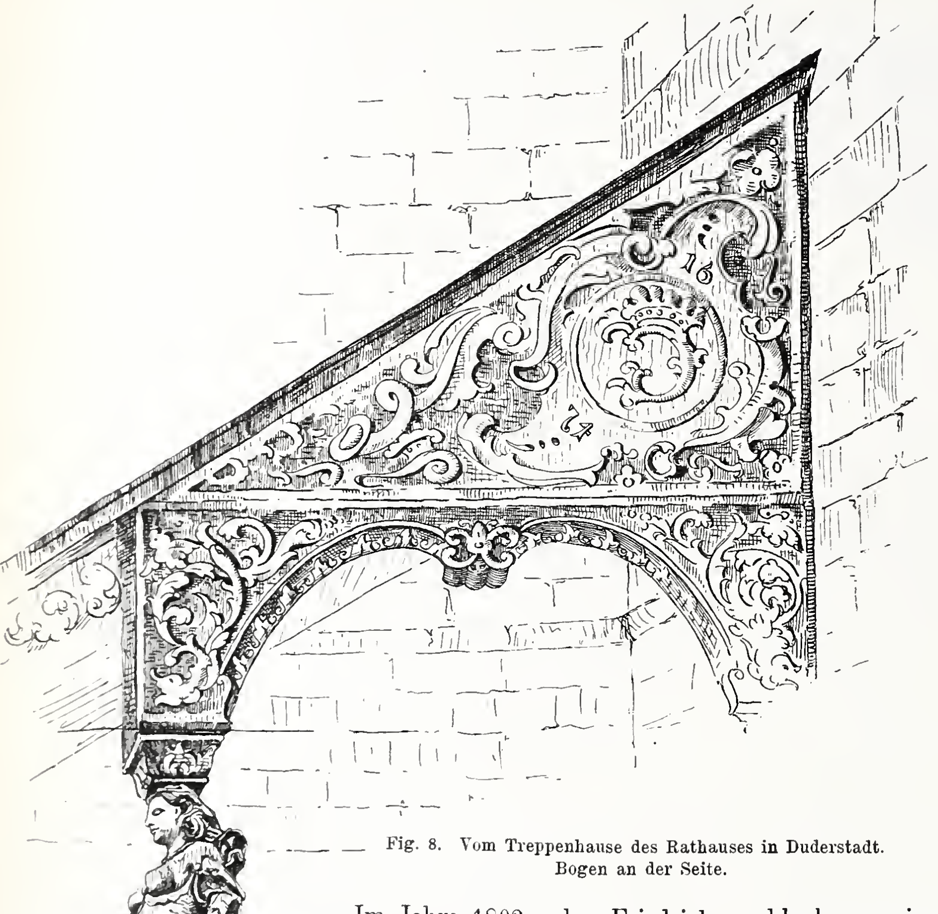


Fig. 8. Vom Treppenhause des Rathauses in Duderstadt.
Bogen an der Seite.

der treue Sinn der hartgeprüften eichsfeldschen Bevölkerung. Durch den Wiener Kongress kam 1816 indes ein Teil des Eichsfeldes, und zwar der nördliche des Untereichsfeldes an das Königreich Hannover, der im Jahre 1866 durch Einverleibung an Preußen zurückfiel.

Soviel von der Geschichte des freundlichen Städtchens, das wir nun betreten, nachdem wir die äußere Befestigungslinie, den Wall passirt haben. Wir nehmen unsern Weg durch das *Westerthor* (Fig. 2 und 3), das einzige, aber in seiner ursprünglichen Gestalt von 1424 vortrefflich erhaltene Thor der inneren Stadtmauer, die noch großenteils mit Resten von Mauertürmen uns an die einstige Wehrhaftigkeit der Stadt erinnert. Die hohe spitzbogige, überwölbte Durchfahrt, die gekuppelten Lichtöffnungen der verschiedenen Geschosse, der mit Ecktürmchen geschmückte Zinnenkranz, der schlanke, aus einem Quadrat in ein Polygon übergehende, gewundene Helm verleiht dem massiven, festen Bau ein imposantes Ansehen. Die übrigen Thore, das Oberthor (valva superior), 1370 neu erbaut, wurde 1811/12 abgerissen[1]), das Steinthor (valva lapidea) schon 1276 erwähnt, ist seit ungefähr Mitte dieses Jahrhunderts verschwunden; es besaß eine künstliche Uhr, von welcher noch eine $^1/_2$ m hohe Büste auf dem Rathause bewahrt wird. Es ist das Wahrzeichen von Duderstadt, das „Andreisken", ein „Tarneisname" (Spitzname) für die Bürger, ein fratzenhaftes Männchen mit Spitzhut, Höckernase und Knebelbart, welches stundenweise durch Verbeugen seine Reverenz machte. Auch das Neuethor ist nicht mehr erhalten. Eilen wir indes durch die Straßen mit ihrem mittelalterlichen Gepräge zu den wichtigeren Bauwerken, die an der Hauptverkehrsader der stattlichen Marktstraße liegen. Zunächst fesselt der herrliche gotische Bau der Ober- oder St. Cyriacuskirche unser Auge, dessen Westfront mit dem wertvollen Portal und zwei massiven, 62,51 m hohen Türmen, von dem Altmeister gotischer Baukunst auf

Im Jahre 1802 nahm Friedrich Wilhelm III. durch Vertrag mit Frankreich Besitz von dem Eichsfelde, und im folgenden Jahre weilte er selbst mit seiner edlen Gemahlin Luise in den Mauern Duderstadts, um die Huldigung der Stadt und das Gelöbnis ihrer Treue entgegenzunehmen, ein Gelöbnis, das bald darauf die Feuerprobe bestehen sollte. Nach den Unglückstagen von Jena und Auerstädt eilte die edle Dulderin flüchtend von Weimar über Erfurt, Langensalza und Mühlhausen durch das Eichsfeld, wo sie am 14. Oktober in Heiligenstadt übernachtete, um schon am folgenden Morgen nach Berlin weiterzureisen, wo sie am 17. Oktober eintraf.[1]) Für das Eichsfeld wiederholte sich abermals das wechselvolle Geschick des Krieges, bis der Friede von Tilsit es von Preußen trennte und dem Königreich Westfalen einverleibte. In den glorreichen Jahren der Erhebung bewies sich von neuem

1) Werner: Das Eichsfeld. Heiligenstadt 1886. S. 191.

1) Jäger: Duderstadt im Mittelalter. Hildesheim 1886.

niedersächsischem Boden, Geheimrat *Hase* zu Hannover nach dem verheerenden Brande von 1852 restaurirt worden ist. Es ist eine dreischiffige Hallenkirche, im Jahre 1394 von Meister *Knoke* begonnen 64,84 m lang und 23,95 m breit. Bei der bedeutenden Höhe des Mittelschiffes von 16,94 m mit seinen mächtigen achteckigen und mit Diensten versehenen Pfeilern, seinen Netzgewölben, seinem langgestreckten, aus dem Achteck geschlossenen Chor, den neuere Glasgemälde schmücken, macht das Innere einen bedeutenden Eindruck. An Schnitzwerken bewahrt die Kirche noch ein gut restaurirtes Triptychon, sowie eine heil. Sippe aus dem 16. Jahrhundert, diese mit recht charakteristischen Köpfen, jenes mit originellem Maßwerk.

(Schluss folgt.)

REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

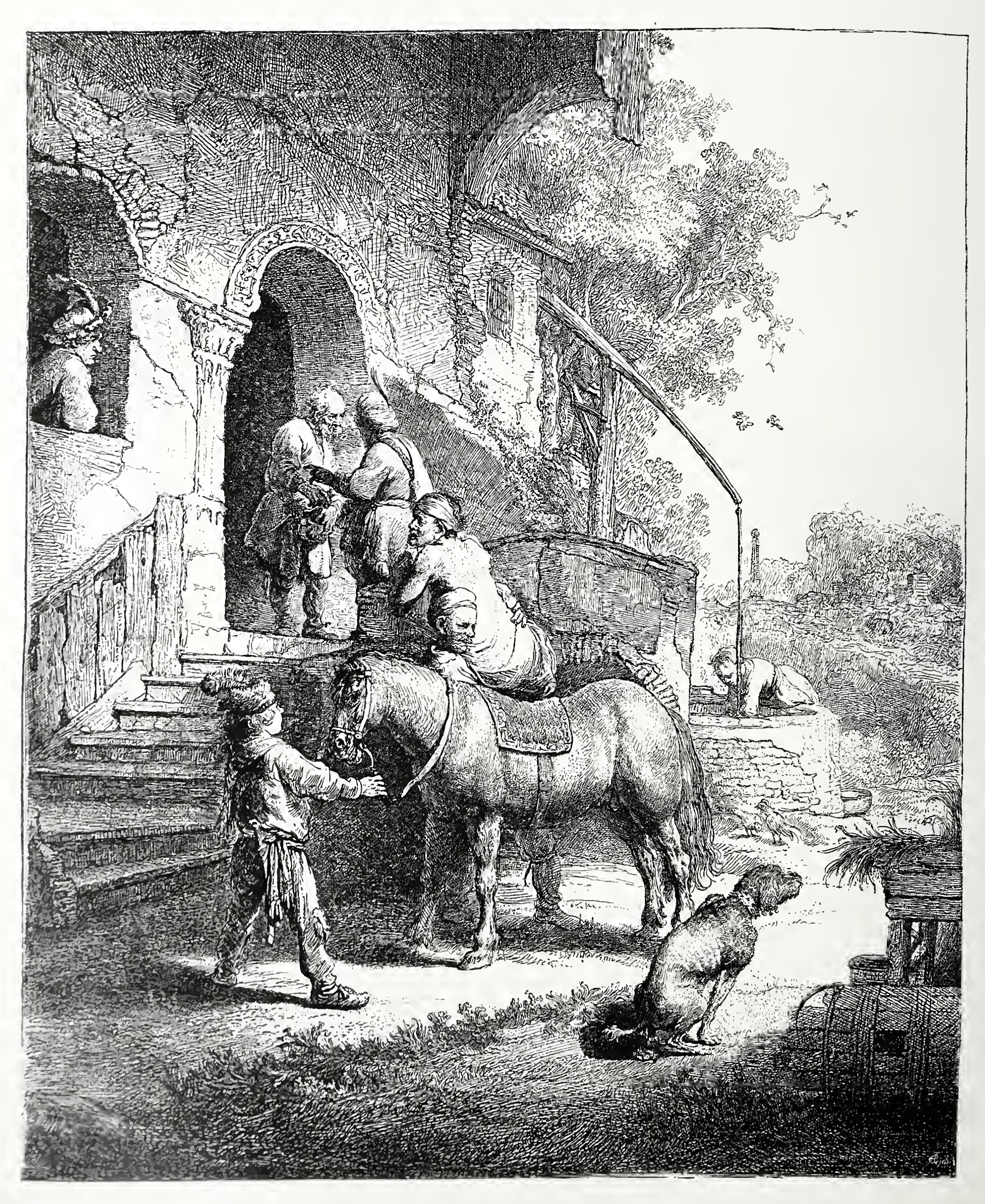
Die dreißiger Jahre.



IT DER zu Ende des Jahres 1631 erfolgten Übersiedelung nach Amsterdam schloss die Jugendperiode, die eigentliche Lernzeit für Rembrandt ab. Durch die einen ganz neuen Ton anschlagende Anatomie des Dr. Tulp, die er noch 1632 beendigte, wurde er mit einem Schlage der gesuchte Modeporträtmaler der Weltstadt. Nicht lange freilich ließ er sich in solcher Weise durch das Publikum seine Wege vorschreiben; schon von 1635 an werden, wie Bode hervorgehoben hat, die auf Bestellung gemalten Bildnisse wieder seltener. Dafür gab er sich um so stärker der Freude am Erfinden und der Lust am völlig selbständigen Schaffen hin. Wie seine Selbstbildnisse von 1632 an einen ganz veränderten, weit ernsteren und gesetzt männlichen Charakter tragen, so bekunden fortan auch seine übrigen Radirungen den vollständigen Wandel, der mit seiner Persönlichkeit vor sich gegangen war. Sie stellen nicht mehr vornehmlich bloße Studien dar, befleißigen sich auch keiner so miniaturartigen Feinheit, betonen nicht mit solcher Rücksichtslosigkeit die Gegensätze von Licht und Schatten, sondern führen uns mehr und mehr abgeschlossene, in sich abgewogene Kompositionen vor, die den Stempel ihres Schöpfers an sich tragen und stets neue Einblicke in den Reichtum seiner Phantasie gewähren.

Das Hauptwerk aus dieser Zeit des Umschwungs ist ohne Zweifel der *barmherzige Samariter* (90), ein Blatt, das überhaupt zu den Meisterleistungen Rembrandts gehört. (Siehe die Abbildung.) Das Datum 1633 ist erst der letzten Abdrucksgattung beigefügt; dass das Blatt aber bereits im Jahre 1632 entstanden ist, beweist die Bezeichnung, die Rembrandt selbst auf einem Exemplar des zweiten Zustands angebracht hat. Ein Vergleich mit dem Rattengiftverkäufer (121) und dem Perser (152), die beide von 1632 datirt sind, zeigt auch zur Genüge, dass die letztere Jahrzahl die richtige ist. Seymour Haden will freilich das Blatt Rembrandt überhaupt absprechen, nicht sowohl im Hinblick auf die Komposition, die uns in einem annähernd gleich großen, durchaus noch der Jugendzeit des Meisters angehörenden Gemälde bei Sir Richard Wallace in London erhalten ist, als vielmehr in Betracht der Ausführung; doch lässt sich die Eigenhändigkeit nur in Bezug auf einige Nebendinge, wie namentlich den geschmacklos angebrachten, in eigentümlich punktirender Weise durchgeführten Hund, die Geräte rechts die wolligen Gräser im Vordergrunde, die ungeschickt gezeichneten Hühner, das gestrichelte Blattwerk der Bäume bezweifeln. Diese Teile wird Rembrandt wohl Schülerhänden überlassen haben — der Hund findet sich auf dem Gemälde überhaupt noch gar nicht vor —, die feine Durchführung des Übrigen, ohne die die ergreifende Charakterisirung der Gesichter überhaupt kaum möglich wäre, ist aber durchaus sein Werk und stimmt mit der Behandlungsweise der Mehrzahl seiner Radirungen aus diesem und den nächsten Jahren überein. Auch die Thatsache, dass eine Radirung von ihm sich mit einem seiner Gemälde genau deckt,

also eine Wiederholung dieses Gemäldes bildet — was noch durch den Umstand bestätigt wird, dass zug auf die Wendung der Figuren übereinstimmt — steht in dieser frühen Zeit gar nicht vereinzelt



Der barmherzige Samariter (B 90).

in dem vorliegenden Fall der Abdruck das Bild von der Gegenseite darstellt, so dass also die Radirung auf der Platte selbst mit dem Gemälde auch in Be- da: die große Kreuzabnahme vom folgenden Jahre weist dasselbe Verhältnis auf.

Gewisse Ungeschicklichkeiten, die freilich in

dieser Zeit nicht allein dastehen, lassen sich nicht verkennen: das Pferd drängt sich breit vor; der phantastisch aufgeputzte Junge, der es hält, und der zu groß geratene Mann im Fenster lenken die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab; die füllige Glätte und die hölzerne Beinstellung des Pferdes wirken nicht gerade angenehm, sind jedoch für Rembrandts Jugendwerke, wenigstens für die Gemälde, bezeichnend. Wendet man nun aber seinen Blick der Behandlung dieses Gemäuers zu, dessen beschatteter Teil über der Eingangsthür bei geistreich freiem Spiel der Nadel seine volle Durchsichtigkeit bewahrt; gewahrt man das liebevolle Verständnis, womit diese verwitterte, von einstiger Pracht zeugende Architektur vorgeführt ist, die durch ihre phantastische Fremdartigkeit den entlegenen Schauplatz des Vorgangs andeuten soll, so überzeugt man sich davon, dass hier derselbe malerische Sinn waltet, der den Künstler auch in den verkommensten Bettlergestalten den Strahl des Göttlichen — oder Natürlichen — erkennen ließ, dass also das Werk als Ganzes von Rembrandt selbst auch auf die Platte gebracht worden sein muss. Die Betrachtung der Hauptfiguren, als des Kerns der Darstellung, lässt aber hierüber endlich gar keinen Zweifel mehr aufkommen.

Hier ist nichts von pathetischem, an den Beschauer sich wendendem Heroentum zu gewahren; die Teilnehmer der Handlung sind ganz mit sich beschäftigt, ganz bei der Sache. In Haltung, Miene und Gebärde ist jeder von ihnen durchaus von dem erfüllt, was ihn innerlich bewegt. Diese aus ernstester Vertiefung in den Gegenstand hervorgehende Kraft der Phantasie, die den Künstler befähigt, sich die Gestalten bis zu höchster Lebendigkeit innerlich zu vergegenwärtigen, indem er sie von einer bestimmten Thätigkeit völlig durchdrungen sein lässt, hebt Rembrandt weit über alle anderen Künstler empor, umgrenzt das ihm vor allem eigentümliche Bereich der Kunst und tritt hier zum erstenmal in voller Deutlichkeit hervor. Mit der ganzen Anspannung seiner Kraft hebt der Knecht den schmerzvoll an den Mauerrand sich klammernden Verwundeten vom Pferde; diesem Bilde der Hilflosigkeit aber stellt sich in sofort verständlicher Weise gegenüber die Gruppe des in ruhiger Verhandlung mit dem Wirt begriffenen Samariters, auf der Höhe der Freitreppe, als eine tröstliche Schilderung liebevoller Fürsorge. Namentlich in der Gestalt des greisen Wirts mit seinen schlottrigen Beinen und seinem gutmütig ernsten Gesichtsausdruck feiert die Kunst des Meisters ihren höchsten Triumph. Wie er das empfangene Geld in seinem Beutel sorgfältig bergend mit ehrerbietiger Aufmerksamkeit den Weisungen des Samariters lauscht, das prägt sich tief und überzeugend in das Gemüt des Beschauers ein, trotz oder vielmehr gerade wegen der schlichten Natürlichkeit, die hier mit vollendeter Meisterschaft erfasst ist.

Während Goethe sich veranlasst gesehen hat, auf Grund dieses Blattes einen Aufsatz über „Rembrandt als Denker“ zu schreiben, glaubt Seymour Haden dem Meister den Ruhm der Erfindung schmälern zu müssen, weil Jan van de Velde diesen Gegenstand bereits früher in einem Stich behandelt habe. Die Szene, die van de Velde vorführt, ist aber ganz anders aufgebaut, weicht in den Einzelheiten von der Rembrandtschen durchaus ab und zeigt endlich einen Nachteffekt bei Fackelbeleuchtung. Die Übereinstimmung ist also nur eine ganz äußerliche und für die Beurteilung des Rembrandtschen Werkes völlig belanglose.

Einer größeren Popularität noch als der barmherzige Samariter mag sich unter Rembrandts Jugendschöpfungen die häufig reproduzirte große *Erweckung des Lazarus* (73), aus dem Jahre 1653, erfreuen. Als Höhepunkt und Abschluss einer bestimmten, vom Künstler während dieser Jugendzeit verfolgten Richtung nimmt sie fraglos einen wichtigen Platz in seinem Gesamtwerk ein: für das Wesen Rembrandts ist sie aber nur von eingeschränkter Bedeutung. Denn hat hier auch Rembrandt, in Fortführung seines schon früher hervorgehobenen durch die Zeitrichtung beeinflussten Strebens nach eindrucksvoller Dramatik, ein Werk geschaffen, das mit den stärksten Mitteln auf eine bestimmte Wirkung hinarbeitet und dabei, wie dies durch den kräftigen Rahmen noch besonders hervorgehoben wird, eine durchaus in sich abgeschlossene Komposition bietet, so machte sich gerade diese Wirkung als eine absichtliche fühlbar, da sie nicht in der Natur des Künstlers begründet war, sondern offenbar nur aus einer Täuschung über Beruf und Fähigkeit hervorging. Wohl versuchte sich Rembrandt, obgleich er schon von Anbeginn an auch die ihm eigentümliche und seinem Naturell entsprechende Richtung auf das innerlich Gemütvolle gepflegt und sie sogar in der letzten Zeit mit wachsendem Bewusstsein betont hatte, noch in den nächstfolgenden Jahren, bis 1636, mehrfach auf dem Gebiete des Dramatisch-Bewegten und Pathetischen: aber schließlich, nachdem er noch seine Kraft zu dem Riesenbilde der Schönbornschen Galerie in Wien, der Blendung Simsons, gesammelt hatte, muss

er sich doch davon überzeugt haben, dass er sich irrte, wenn er in dieser Richtung das für seine Begabung geeignete Feld suchte. Denn von da an bildet er sich immer mehr in seiner Eigenart aus,



Die Erweckung des Lazarus (B. 73.)

allmählich freilich, aber stetig fortschreitend, bis er in den fünfziger Jahren, nach schweren Prüfungen, in dem Gefühl der beginnenden Vereinsamung, jene Höhe erstieg, die nichts mehr von Pose wusste, sondern eitel Schlichtheit und herzergreifende Natürlichkeit bot, wie kein anderer Künstler sie überzeugender zu fassen gewusst hat. Im Lazarus aber herrschen noch aufdringliche Beweglichkeit und übertriebene Phantastik vor.

Die schauerliche durch einen breit einfallenden Lichtstrom überflutete Finsternis der weiten Höhle stimmt die Seele des Beschauers zu erwartungsvollem Bangen. Während nun auf das Geheiß des Heilands, dessen Gestalt sich zu übermenschlicher Höhe emporreckt, das abgezehrte Gespenst sich unter Ächzen und Stöhnen aus der Erde hervorarbeitet, wirken die

vor Verwunderung starren Gesichter und die zu drastischer Gebärde emporgehobenen Arme der Umstehenden in unmittelbar verständlicher Weise. Der Eindruck des Wunderbaren ist also durchaus erreicht. Aber das Wunder ist nicht in menschlicher Weise erklärt, nicht in künstlerischer Hinsicht verarbeitet und überwunden. Der in imponirender Ruhe und würdevoller Haltung dastehende Christus macht mehr den Eindruck eines Mannes, der eine Vorstellung giebt, als den aus der Tiefe seiner Persönlichkeit wirkenden Heiligen. Die Zuschauer mit ihren übertriebenen und zu einförmig wirkenden Bewegungen verraten mehr Staunen als innige Anteilnahme. Unter dem ungestümen Drang des Künstlers nimmt der Felsen, in welchen das Grab gehauen ist, fast die Form eines riesigen reich geschnitzten Bettes an, worüber sich der geraffte und mit Waffen behangene Vorhang gleich einem Betthimmel ausdehnt; die liebevolle, bis zur äußersten Vollendung getriebene Durchführung dieser als bloßes Beiwerk dienenden orientalischen Waffen aber lenkt wiederum die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab und lässt uns des Eifers gedenken, womit Rembrandt solche Raritäten zu sammeln pflegte [1]). Das alles lässt uns durchaus den Worten Bode's (Studien, S. 428) beistimmen, dass wir uns angesichts dieses und ähnlicher gleichzeitiger Werke „selten des Eindrucks einer fremdartigen Kälte, ja zuweilen selbst einer gewissen Rohheit erwehren können, der dadurch hervorgerufen wird, dass sich in jenen Kompositionen das Erhabene häufig zum Pathetischen, das Gewaltige zum Gewaltsamen und Schrecklichen steigert", wozu noch „der fremdartige, von seinen Lehrern und Vorgängern überkommene barocke Zug kommt, der sich in Rembrandt erst allmählich zum Phantastischen mildert."

Wird das Werk in solcher Weise als eine Weiterführung des von den Vorgängern übernommenen dramatischen Darstellungsprinzips aufgefasst, so liegt gar keine Veranlassung vor, es gleich Seymour Haden dem Meister abzusprechen. Selbst angesichts der feinen und an sich durchaus zutreffenden Bemerkungen Middletons (in der Academy, 1877) über Verschiedenheiten in der Ausführungsweise braucht man nicht den Zuschauerkreis als das Werk eines Schülers anzusehen. Denn Typen und Behandlung sind hier durchaus die von seinen Bettlergestalten her bekannten, während die größere Zusammenfassung und Vertiefung der Schatten bei dieser reichen und bewegten Komposition aufs deutlichste ein in der Entwicklung des Künstlers notwendiges, wenn auch verhältnismäßig kurzes Übergangsstadium bezeichnen, während dessen er — bis etwa 1635 — in den Beleuchtungseffekten die äußerste Kraft der Gegensätze zur Darstellung zu bringen sich befleißigte.

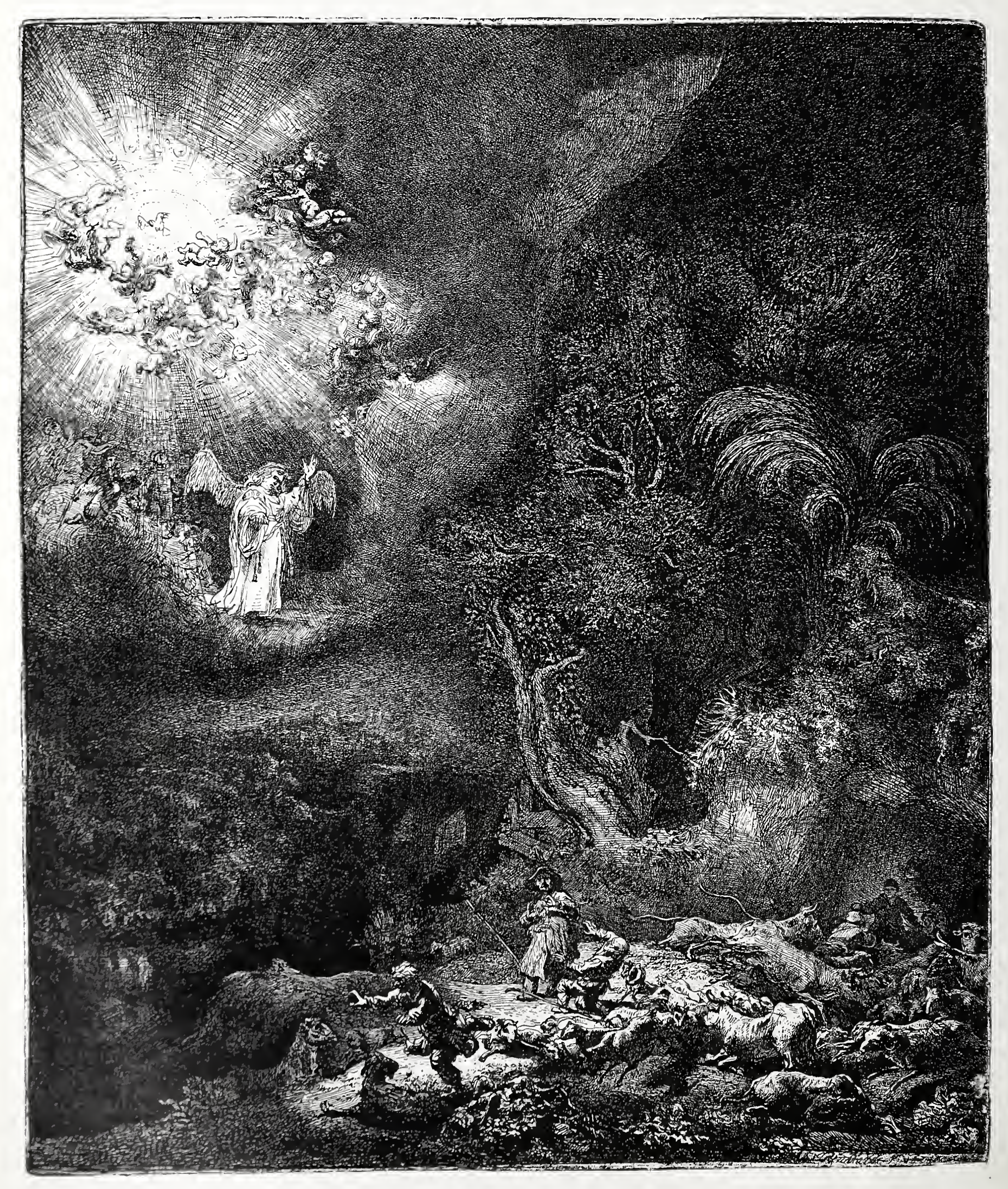
Gerade weil es sich beim barmherzigen Samariter wie bei der großen Erweckung des Lazarus um Schöpfungen einer vorwärtsstrebenden aber in ihren Zielen noch nicht gefestigten Übergangszeit handelt, müsste bei diesen Blättern verhältnismäßig länger verweilt werden.

Dem letztgenannten schließen sich sowohl durch die starke Gegenüberstellung von Licht und Schatten als auch durch ein gewisses forcirtes Pathos, das sich in heftigen Armbewegungen und einem übertriebenen Gesichtsausdruck äußert, mehrere in dieser Zeit entstandene Blätter an, von denen das am feinsten durchgeführte, *der blutige Rock* (38), von Seymour Haden folgerichtiger aber grundloser Weise gleich der Erweckung des Lazarus verworfen wird. Bemerkenswert ist, dass der auf beiden Blättern angebrachte Zusatz: van Rijn auch auf den Gemälden nur während derselben Jahre 1632 und 1633 vorzukommen scheint (s. Bode, Studien S. 386, 408, 438). — Die kleine Flucht nach Ägypten (52), gleichfalls von 1633, giebt freilich zu Zweifeln Anlass, da die Gesichtstypen nicht genau den bei Rembrandt üblichen entsprechen und es sonst auch nicht seine Sache zu sein pflegt, Tieren so menschlichen Ausdruck zu geben, wie hier dem Esel. — Wenn man aber jetzt ziemlich allgemein geneigt ist, ihm die *Fortuna* (111), die er in demselben Jahre als Illustration für ein Buch lieferte, zu entziehen, indem man ihm nur deren Entwurf belässt, so ist dagegen anzuführen, dass trotz der flotteren, breiteren und lockereren Durchführung sich dies Blatt sowohl dem h. Hieronymus von 1632 (101) wie sämtlichen Schöpfungen des folgenden Jahres 1634 durchaus anschließt. An der Fülle und mannigfaltigen Bewegung der Figuren erkennt man, wie Rembrandt sich an der Freiheit, die er in der Behandlung des Materials errungen, ergötzte, während ihm die Hauptfigur freilich nicht sonderlich gelungen ist. Merkwürdig ist auch in diesem Zusammenhange, dass Rembrandt kaum je sonst Schiffe gemalt hat, als gerade in diesem Jahre: nämlich das sogen. Petrusschifflein im Besitz von Mr. Adrian Hope in London.

---

1) Siehe die Verse von Pels:
Die door de gansche Stad op bruggen en op hoeken (Straßenecken),
Op Nieuwe en Noordermarkt zeer ijv'rig op ging zoeken
Harnassen, Moriljons (Helme), Japonsche Ponjerts (Dolche), bont (Stoffe),
En rafelkragen, die hiy schilderachtig vond.

Endlich bleibt noch eine Radirung aus dem Jahre 1633 zu betrachten übrig, die größte, die er



Die Verkündigung an die Hirten (B. 44).

bis dahin angefertigt hat: die *Kreuzabnahme* (81). Hier trifft wieder der seltene Umstand ein, dass eine Radirung des Meisters mit einem seiner Gemälde übereinstimmt, und zwar mit jenem Bilde in München, das zu der im Jahre 1633 begonnenen für Friedrich Heinrich von Oranien bestimmten Folge von Passionsdarstellungen gehört. Da es zwei und zwar gleich große Redaktionen dieser Platte giebt, eine in

der Ätzung völlig missglückte, die wesentlich eigenhändig gewesen zu sein scheint, und eine noch in demselben Jahr ganz neu gestochene, so ist es schon von vorn herein sehr unwahrscheinlich, dass Rembrandt an der zweiten stark mit thätig gewesen sei. Der Augenschein lehrt denn auch, dass er dabei wahrscheinlich nur den Körper des Gekreuzigten, dessen kraftlos sich schrumpfende Haut vorzüglich wiedergegeben ist, und etwa noch die beiden den Leichnam an den Armen haltenden Männer selbst radirt haben wird, während die übrigen Köpfe einen von Rembrandts Weise durchaus abweichenden Typus von leerem oder weichlichem Ausdruck zeigen. — Hier kann gleich das Gegenstück zu diesem Blatte, das große *Ecce homo* (77) von 1636 (eigentlich 1635), angereiht werden, da die gleichmäßige ziemlich handfeste Durchführung und die zum Teil brutale Charakterisirung der Köpfe nur den Gedanken an eine Leitung und Überwachung der Arbeit durch Rembrandt aufkommen lassen, nicht aber an eine weitere ins Gewicht fallende Mitbeteiligung. Wenn trotzdem das Blatt durchaus als sein Eigentum anzuerkennen ist, so geschieht das, weil er selbst es als solches ausgegeben hat; die Bewunderung, die es von manchen Seiten erfährt, kann aber nur der ergreifenden Komposition, nicht so sehr der Arbeit der Radirnadel gelten.

Für das Jahr 1634 bildet die nebenstehend reproduzirte *Verkündigung an die Hirten* (44) das Meisterwerk Rembrandts. Starke Gegensätze von Licht und Dunkelheit verwendet er auch hier; aber er nutzt sie zugleich als Grundlage eines neuen Kompositionsprinzips aus und baut auf ihnen, unter Zuhilfenahme der vermittelnden Zwischentöne, eine farbige bildmäßig in sich abgeschlossene Wirkung auf. Dieses ohne Beihilfe bunter Farben geschaffene Werk ist daher als das erste anzusehen, worin er die Grundsätze des ihm eigentümlichen Helldunkels angewendet hat. Wie er allmählich zu solchem Ergebnis gelangt ist, zeigt der unvollendete (in Dresden und London bewahrte) Zustand, worin sich das Licht noch über eine viel größere Fläche verbreitete und sich härter von der Dunkelheit schied. Die Kompositionsweise aber, die er hier anwendet, ist die der diagonalen Anordnung des Lichteinfalls, wodurch in der andern Diagonale zwei scharf von einander gesonderte und sich das Gleichgewicht haltende dunkle Massen gewonnen wurden. Oben in der einen Ecke des Blattes öffnet sich plötzlich der Himmel und in dem von der Taube, dem heiligen Geist, ausstrahlenden Licht erscheint der verkündigende Engel, während zahllose Scharen von Engelputten in wildem Wirbeltanze die Lichtquelle selbst umschwirren. Dieser summenden Ausgelassenheit oben entspricht in der entgegengesetzten Ecke unten das Gewirr der aus dem Schlaf geschreckten Herde, die dem blendenden Lichtstrahl zu entfliehen sucht, während ein Teil der Hirten wie erstarrt auf dem beleuchteten Stück Erde verharrt. — Den hellen Teilen aber tritt unten wie oben die vollständige Dunkelheit, sie noch stärker hervorhebend, gegenüber. Oben ist es das undurchdringliche Dunkel der Nacht, worin sich die hoch aufragenden Wipfel der Palmen und Zedern verlieren; ein Ruhepunkt gegenüber dem bunten Wirbel des Engelreigens. Unten schweift der Blick über die Schummer eines Thals, in dessen Fluss sich die Feuer von Hirten, die am jenseitigen Ufer lagern, spiegeln; und weiterhin schweift er über Wälder und Hügel bis zu dem fernen von einem unbestimmten Licht schwach erleuchteten Höhenzuge. Durch die liebevoll eingehende Behandlung des Laubwerks wird hier der phantastische Eindruck des Ganzen noch erhöht.

Diese Komposition in ihrem nicht im geringsten in Überfülle ausartenden Reichtum bildet das Hauptwerk der Sturm- und Drangperiode Rembrandts. Wie kein anderes ist es durch seine lebendige Ursprünglichkeit geeignet sowohl die Natur des Künstlers in ihrer ganzen Tiefe als auch die Mittel, deren er sich zur Verkörperung seiner Ideen bediente, klarzustellen.

Da es sich dabei um die Darstellung einer Vision, also um eine wahrhafte Dichtung handelt, so waren sein ausgesprochener Hang zur Phantastik wie seine überkräftige Individualität hier wie kaum in einem anderen Fall am Platze, um den Beschauer in den Bannkreis des Zaubers zu versetzen und ihn zum Glauben an das vorgeführte Wunder zu zwingen. „Besser als Rembrandt“, heißt es in Rembrandt als Erzieher (1. Aufl. S. 86), „hat niemand Geister zu sehen oder darzustellen gewusst; seine Engelsbilder sind an innerer und man möchte sagen spukhafter Wahrheit der Erscheinung nie erreicht worden. Der fühlbare Hauch des Ewigen umweht sie; sie sind Erzeugnisse des doppelten Gesichtes; das ist Spiritismus und Spiritualismus, wie er sein soll.“ Kein Zug erinnert an frühere Darstellungen desselben Gegenstandes; und mehr noch: kein späterer Künstler wird ihn irgendwie nachahmen können. Denn hier liegt nicht bloß Unabhängigkeit von etwaigen Vorbildern oder Gewöhnungen vor, sondern auch Unabhängigkeit von allem störenden Einfluss

des berechnenden Verstandes: nur das verstandesmäßig Erfassbare und Erfasste lässt sich aber nachahmen. Diese Darstellung ist aus dem völlig unverfälschten Empfinden und innern Schauen entsprungen; sie bildet einen Teil des *ganzen* Menschen, eine wahrhafte Schöpfung. Daher ihre Abgeschlossenheit, ihre Einheitlichkeit, ihre Vollendung, ihre Unnachahmlichkeit.

Gerade in diesem visionären Gegenstande bekundet sich Rembrandt deutlich als der Maler des Lebens, wie Vosmaer ihn genannt hat. Das Durcheinander der entsetzten Tiere kann er nie nach dem Leben gemalt haben, die fliegenden Engelputten hat er nie beobachten können, selbst die geheimnisvollen Schauer der nächtlichen Landschaft wird er nie an Ort und Stelle haben feststellen können: aber greifbar ist doch alles, bestimmt und daher überzeugend.

Vorab verdankt das Blatt seine Bedeutung dem Umstande, dass der Vorgang nicht von einem bestimmten daher notwendigerweise beschränkten Standpunkte aus erfasst ist. Rembrandt kam es nicht darauf an, die Szene zur Erbauung bibelkundiger Leser zu illustriren: dazu hätte weit weniger ausgereicht. Er schaute sie auch nicht als ein Wundermärchen, das ihm Gelegenheit geboten hätte, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Er versetzte sich endlich nicht an die Stelle der Hirten, deren Inneres nur Furcht und Verwunderung empfand. Sondern vom Standpunkte des Menschen aus, der da weiß, dass durch das hier verkündete Ereignis ein Riss in der Natur, in der ganzen Welt erfolgte, schilderte er den Vorgang. Deshalb konnte der Glanz des Himmels nicht blendend genug, die Freudigkeit der himmlischen Heerscharen nicht ausgelassen genug, das Entsetzen unter den Menschen und Tieren nicht drastisch genug und der Friede der Natur nicht lieblich genug geschildert werden.

Um dies Ziel zu erreichen, wählt er einen Ausschnitt aus der Natur, der Himmel und Erde umspannt, Ferne und Nähe; ist Landschafts-, Historien- und Tiermaler zu gleicher Zeit; baut seine Komposition nicht auf dem Umriss, den Einzelformen auf, sondern auf den Massen von Licht und Dunkelheit, auf den Gegensätzen von Bestimmtheit und Schummer. In der Durchbildung der Einzelheiten aber geht er, bei allem Festhalten des Eindrucks des Momentanen, Flüchtigen, Bewegten, bis zur größtmöglichen Bestimmtheit und Genauigkeit der Formen. Son dessin se fait oublier, wie Fromentin, Les maîtres d'autrefois, S. 366 sagt, mais n'oublie rien. Das sieht man am besten auf den unvollendeten Probedrucken dieses Blattes in Dresden und London, wo die Tiere nur flüchtig umrissen, noch nicht schattirt sind; der Umriss scheint nur so aufs Geratewohl hingeworfen zu sein; aber der vollendete Zustand zeigt, dass er dank seiner von keinem anderen Maler erreichten Treffsicherheit nicht einen einzigen Strich zu beseitigen, sondern nur die Umrisse auszufüllen hatte. Vosmaer (S. 217) erklärt das richtig damit, dass er nicht einen die Form umschließenden Umriss zeichnete, sondern nur die für den Charakter und die Bewegung entscheidenden Teile, also das Knochengerüst und die Muskeln andeutete, so dass das Tier weniger gezeichnet als modellirt war. Alles bei ihm sei nicht nur bis auf den letzten Strich richtig, sondern auch sprühend von Leben.

So bezeichnend dieses Blatt auch für seine Künstlerart ist, so darf doch nicht vergessen werden, dass in dieser Zeit wesentliche Eigenschaften des Rembrandtschen Charakters, und gerade die tiefsten, noch nicht zum Durchbruch gekommen waren. Allmählich stellt er sich seine Aufgaben höher, wählt danach seine Gegenstände und entfaltet erst nach Vorbereitungen, die Jahrzehnte dauern, die ganze Fülle, den ganzen Inhalt seines Gemüts. Der nächste große Schritt ist das Hundertguldenblatt, zu Ende der vierziger Jahre. Aber erst in den fünfziger Jahren gelangt Rembrandt zu voller freier Entfaltung seines Genius, erklimmt er die Stufe der Erhabenheit.

Christus in Emmaus (88) aus demselben Jahre 1634 und die Austreibung der Händler (69) von 1635 schließen sich in Auffassung und Behandlungsweise durchaus an die Verkündigung an. Letzteres Blatt wird in der alles niederreißenden Wucht der hier dargestellten Bewegung namentlich verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass zu derselben Zeit die Geschichte des Simson mit ihrer Gewaltsamkeit und entfesselten Kraft die Phantasie des Künstlers erfüllte. Wenn er auch zu gleicher Zeit noch mehrere Darstellungen biblischen Inhalts schuf, so kann das Blatt mit Joseph und Potiphar (39) doch nur von dem Systematiker unter die Historienbilder eingereiht werden, da es thatsächlich nichts anderes als ein Sitten- oder vielmehr Unsittenbild ist, freilich eines von überzeugendster Wahrhaftigkeit.

Die Werke der Jahre 1635 bis 1638, von denen das große Ecce homo bereits erwähnt worden ist, können hier im Zusammenhange behandelt werden, da sie allesamt einer Übergangszeit, einer Periode angehören, da Rembrandt seinen Stil und damit auch seine Behandlungsweise wechselte. Die Jugend-

zeit, in der er nach Bürgers (Thoré's) Ausspruch wesentlich die besonnene Seite seines Wesens herausgekehrt hatte, ziemlich überlegt, etwas kühl, sehr treu gewesen war, hatte nun ihr Ende erreicht. Der Seelenmaler hatte sich bereits im Barmherzigen Samariter, der Dichter in der Verkündigung an die Hirten gezeigt. Nun beginnt er die Fülle der Figuren einzuschränken, die Pläne weniger zu vertiefen, dafür aber die Figuren des Vordergrundes, die sich bis dahin vermittels des starken Gegensatzes von Licht und Schatten dem Beschauer fast entgegengedrängt hatten, weiter in den Mittelgrund zurücktreten zu lassen. Seine Behandlungsweise wird immer klarer und durchsichtiger, wie das schon z. B. auf dem Hintergrund der Austreibung der Wechsler beobachtet werden konnte; zugleich wird sie immer feiner und reicher.

Als ein Hauptblatt aus dem Jahre 1635 ist die *Pfannkuchenbäckerin* (124) zu nennen, eine kleine Darstellung aus dem Alltagsleben, die aber einen den Grund treffenden Umschwung in der Auffassungsweise solcher Gegenstände bezeichnet (siehe die Abbildung). Hatte es sich bis dahin in den Gemälden Van de Venne's, Vinckboons', Avercamps, endlich der verschiedenen Schüler eines Frans Hals einfach um muntere und liebenswürdige, doch etwas hausbackene Sittenschilderungen gehandelt, so spielt hier bei Rembrandt das stoffliche Interesse überhaupt keine Rolle mehr: der ganze Reiz liegt in der gemütlichen Auffassung einer solchen Szene durch den Maler. Diese alte Frau, die inmitten des Straßenlärms, von Kindern und Tieren umgeben, ihre volle Aufmerksamkeit dem wichtigen Geschäft des Kuchenbackens zuwendet, wirkt weder barock noch trivial: sie ist einfach natürlich. Aber sie hat das volle Interesse des Malers gewonnen und dieses wirkt wiederum in der Form einer bestimmten Stimmung auf das Gemüt des Beschauers zurück. Hier wie in den Gemälden des von Rembrandt hochgeschätzten Brouwer liegen die Anfänge jener im künstlerischem Sinne vornehmen Bauernmalerei Ostade's — Teniers war seinerseits von Brouwer beeinflusst — die mit am meisten zur Verbreitung der holländischen Malerei über ganz Europa beigetragen hat. Man pflegt freilich nur von einer großen Gruppe, die man unter dem Namen des holländischen Genres zusammenfasst, zu reden. Aber wie äußerlich ist dieser Begriff und wie viele ganz verschiedene, ja zum Teil sogar einander völlig entgegengesetzte Bestrebungen hat er zu umfassen. Mit diesen gemütvollen Bauernszenen und den kühlen Sittenschilderungen der vorhergehenden Zeit werden die pointirten Feinmalereien eines Dou, Mieris und Netscher, die moralisirenden Schilderungen eines Jan Steen, die darauf in die Mode kamen, endlich die wesentlich auf das Malerische gerichteten Innenansichten eines Vermeer und de Hooch, wie die Kostümmalereien aus dem Ende des Jahrhunderts in einen Topf zusammengeworfen, während es sich bei all diesen Schilderungen des täglichen Lebens um ganz verschiedene Richtungen, weil ganz verschiedene Ziele handelt. Jedenfalls hat Rembrandt unter den holländischen Malern — Brouwer war ein Vlame — zu der tiefsten und gesundesten dieser Richtungen den Anstoß und das Vorbild gegeben.

Rembrandt f. 1635

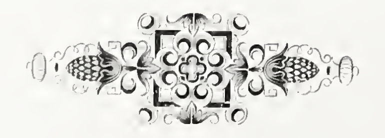
Die Pfannkuchenbäckerin (B. 124).

Zugleich aber zeigt sich hier Rembrandt bereits als vollkommener Meister in der freien Behandlung der malerischen Technik. Bald charakterisirt er mit wenigen flüchtigen Strichen eine Gestalt, einen Kopf, bald treibt er die Durchführung bis zur äußersten Feinheit, wie es gerade die betreffende Stelle erfordert; immer aber behält er das zu erreichende jedoch nicht zu überschreitende Ziel klaren Blickes im

Auge. So gewinnt er mit spielender Leichtigkeit jene reiche, weiche und farbige Wirkung, welche die Schöpfungen dieser seiner goldenen Zeit, die bis gegen das Ende der vierziger Jahre dauert, auszeichnet. Gewaltiger noch an Inhalt sind freilich seine Werke aus den fünfziger Jahren; aber in technischer Hinsicht muss die ihnen vorhergehende Zeit als seine Blüteperiode bezeichnet werden. Unerreichbar ist er schon jetzt, weil ganz er selbst.

Außer dem Gleichnis vom verlornen Sohne, von 1636, (91) hat er in dieser zweiten Hälfte der dreißiger Jahre sich namentlich mit alttestamentlichen Gegenständen beschäftigt. Wie in der Malerei ihn die Geschichte Simsons fesselte, so hat er Abraham den Isaak liebkosend (33), die Verstoßung der Hagar (30), Josephs Traumdeutung (37), ein Wunderwerk an Ausdruck und Lebendigkeit auf kleinstem Raume, radirt. Von 1638 aber datirt das Blatt mit *Adam und Eva* (28), das man gewöhnlich jedoch durchaus irriger Weise als eine Parodie zu fassen pflegt. Es war aber dem Künstler, der hier als Philosoph erscheint, durchaus Ernst mit der Bestialität dieser ersten Menschen. Eine Vorahnung des Darwinismus braucht man darin nicht zu sehen; aber der Glaube an die Vervollkommungsfähigkeit des Menschen wird ihm näher gelegen haben als die Vorstellung von einem goldenen Zeitalter, das allmählich ausgeartet wäre. Er vermochte sich daher das erste Menschenpaar nicht als Wesen einer höheren, makellosen Ordnung zu denken; wohl aber erschienen sie ihm als noch ungeschickte hilflose Geschöpfe, wenn sie sich auch von den Tieren durch die Fähigkeit, aus dem Stande der Unschuld zu treten, unterschieden. Dadurch dass zwischen den beiden hier zum ersten Male eine Diskussion entsteht, verscherzen sie die Harmlosigkeit des Paradieses, gewinnen aber dafür auch die Aussicht auf eine weitere Entwickelung, auf eine Erhebung über das Rein-Tierische hinaus. — In technischer Hinsicht bezeichnet dies Blatt zusammen mit einigen anderen, die mehrere Frauenköpfe enthalten, einen nur vorübergehenden Versuch, mit Hilfe rundlich sich kreuzender gleichmäßiger Strichlagen eine an die stecherische Behandlung erinnernde Klarheit und Bestimmtheit zu erreichen, die eigentlich im Wesen der Radirung nicht begründet ist.

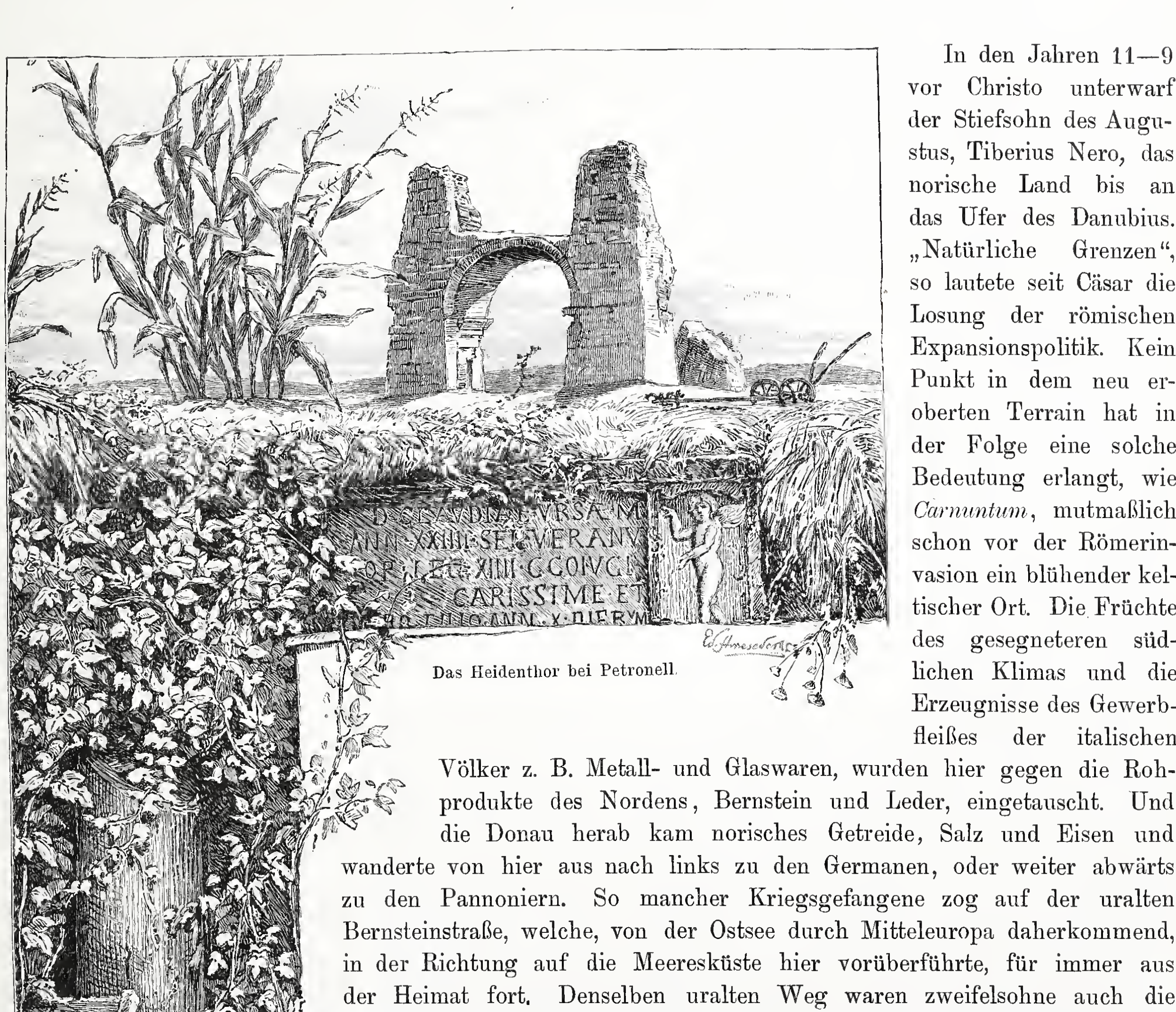
Mit Ausnahme des frühesten Bildnisses seiner im Jahre 1633 heimgeführten anmutvollen Gattin Saskia (347), das sie bereits gesegneten Leibes darstellt und mit voller Liebe durchgeführt ist, bieten die *Bildnisse* des Jahres 1634 geringeren Reiz. Ein auf mehr bildmäßige Gestaltung abzielender Wandel bahnt sich in ihnen bereits an, doch sind sie in den Nebendingen noch nicht mit jener Sorgfalt ausgeführt, die seine späteren Werke auszeichnet. Auch noch die große Judenbraut (340) aus dem folgenden Jahre leidet an einer zu großen Häufung der Arbeiten, die das Blatt dunkel erscheinen lässt. Der Uytenbogaert (279), gleichfalls aus dem Jahre 1635, bekundet dagegen bereits einen entschiedenen Fortschritt. Steht auch der Dargestellte noch in einem zu unmittelbaren Bezug zum Beschauer, so ist er doch schon inmitten der ganzen zu seiner Persönlichkeit gehörenden Umgebung vorgeführt sowie in der für sein Wesen bezeichnenden Stellung und Haltung erfasst. Achtlosigkeiten, wie das Missverhältnis der Körperteile, die Kürze der Arme, die übermäßige Breite der Brust, kehren auch auf späteren Blättern mehrfach wieder.



DIE HAUPTFESTE DER RÖMER AN DER DONAU.

VON *J. DERNJAC.*

MIT ABBILDUNGEN.



Das Heidenthor bei Petronell.

In den Jahren 11—9 vor Christo unterwarf der Stiefsohn des Augustus, Tiberius Nero, das norische Land bis an das Ufer des Danubius. „Natürliche Grenzen“, so lautete seit Cäsar die Losung der römischen Expansionspolitik. Kein Punkt in dem neu eroberten Terrain hat in der Folge eine solche Bedeutung erlangt, wie *Carnuntum*, mutmaßlich schon vor der Römerinvasion ein blühender keltischer Ort. Die Früchte des gesegneteren südlichen Klimas und die Erzeugnisse des Gewerbfleißes der italischen Völker z. B. Metall- und Glaswaren, wurden hier gegen die Rohprodukte des Nordens, Bernstein und Leder, eingetauscht. Und die Donau herab kam norisches Getreide, Salz und Eisen und wanderte von hier aus nach links zu den Germanen, oder weiter abwärts zu den Pannoniern. So mancher Kriegsgefangene zog auf der uralten Bernsteinstraße, welche, von der Ostsee durch Mitteleuropa daherkommend, in der Richtung auf die Meeresküste hier vorüberführte, für immer aus der Heimat fort. Denselben uralten Weg waren zweifelsohne auch die Römerkolonnen heraufmarschirt, bis der Donauspiegel ihnen Halt gebot. Stromabwärts, zwischen den heutigen Deutsch-Altenburg und Hainburg, sprang damals und vor nicht langer Zeit von dem ca. 478 m hohen Hundsheimer-(Pfaffen-)berge das „am Stein“ genannte Plateau mit jäh abfallenden Wänden weit in den Fluss vor. Es eignete sich vortrefflich zur Anlage eines befestigten Beobachtungspostens, wie solche auch auf dem Schlossberge von Hainburg und auf dem Braunsberge unterhalb Hainburg errichtet wurden. Aber die Position diesseits musste am jenseitigen Ufer verteidigt werden. Die unterhalb des vorgenannten Plateaus angelegte Schiffbrücke ward drüben durch einen Brückenkopf geschützt, dessen Reste man im sogenannten „öden Schloss“ bei Stopfenreith gefunden hat. Alle dislocirten Abteilungen in Freundes- und Feindesland aber hatten ihren Rückhalt im Gros der

Besatzung von Carnuntum, durch dessen Standlager der Donaulimes links flussaufwärts nach Vindobona, rechts am Fuße des Hundsheimerberges zu den anderen Lagern weiter unten an der Donau führte. Auf einer Anhöhe gelegen beherrschten die Castra hiberna die ganze Gegend in der Fronte wie in der rechten und linken Flanke, gestatteten nach jeder Seite hin die Entfaltung der gesamten Macht. Längst hat die Donau einen Teil derselben unterwaschen und mit sich fortgeschwemmt, aber immer noch erhebt sich deren weitaus bedeutendere Masse, die „alte Burg“ oder das „Burgfeld“ geheißen, in einer Flächenausdehnung von 11 ½ Hektaren 4—5 m hoch über das Niveau der ringsum liegenden Felder und immer noch führt die Donaustraße durch das Lager hindurch, wie zur Zeit der Imperatoren.

Letzteren machten die Barbaren drüben gleich anfänglich genug zu schaffen. Von Carnuntum aus gedachte Tiberius den Frontangriff gegen den gefürchteten Markomannenkönig Marbod zu unternehmen. Der Aufstand der Pannonier und Dalmater im Rücken des römischen Heeres zwang ihn zum Aufgeben seiner Pläne und zu einem keineswegs rühmlichen Vergleich. Um die Leitung der Verteidigungsanstalten auf der ganzen, dem Ansturm der Völker jenseits der Donau am meisten ausgesetzten Linie in eine Hand legen zu können, vereinigte Vespasian das norische Gebiet von der Leitha bis zum Kahlenberge mit Pannonien; die Vergrößerung des Lagers von Vindobona, die Errichtung der vorhin erwähnten Befestigungen von Carnuntum und die Verlegung starker, aus regulären und Auxiliartruppen bestehender Garnisonen an beide Punkte war eine Konsequenz dieser Maßregel. Außer mehreren Reitergeschwadern kam nach Wien die XIII. Legion (Gemina), nach Carnuntum, die durch ihre Bravour beim Sturm auf Jerusalem bekannte XV. (Apollinaris), welche, nach verschiedenen Funden zu schließen, schon unter Claudius hierher verlegt, unter Nero aus Anlass des syrischen Krieges nach dem Orient abberufen, jetzt durch die Menge von Asiaten in ihren Reihen den Mithrasdienst wahrscheinlich zuerst in unsere Gegend gebracht hat. Eine Donauflotille, die Classis Flavia Pannonica ankerte zum Schutze der Ufer in Carnuntum; eine Anzahl kleinerer Posten, Aequinoctium (Fischamend), Ala nova (Schwechat), Villa Gai (in der Nähe von Mannswörth) verband die beiden Standlager; nach der Errichtung eines dritten rechts in Bregaetium (in der Nähe von Uj Szöny) unter Hadrian war Carnuntum das Centrum des strategischen Aufmarsches, im Rücken durch dreifache Reserven gedeckt: bei Mutenum (Groß-Höflein), Scarabantia (Oedenburg) und Sabaria (Steinamanger), welch letzterer Ort wieder das Centrum einer anderen, mit der Fronte gegen den Plattensee gekehrten Truppenaufstellung bildete. Schon während des Dacierkrieges unter Trajan hatten die XIII. und XV. Legion Marschbefehl erhalten. Sie blieben fortan im Dacierlande; an Stelle der ersteren rückte in Wien die X. (Gemina), als Ersatz für die letztere die XIV. (Martia Victrix) in Carnuntum ein. Im Quadenfeldzuge Marc-Aurels war dieses Lager drei Jahre hindurch des Kaisers Hauptquartier. Dauernde Ruhe brachten seine auf der „Colonna Antoniniana“ verewigten Groß- und Kleinthaten dem Lande nicht. Das während seiner Feldzüge auf den Höhen drüben bei Stillfried erbaute Kastell haben die Quaden alsbald wieder dem Erdboden gleichgemacht. Aber an dessen Stelle erbauten sie nun ihrerseits eine Befestigung, nur ausgedehnter, weiträumiger, kolossaler als die bei Kronberg, auf dem Stein- und Leisserberge, oder die in den Thälern der oberen March und der oberen Waag, jenen berühmten *Brandwall* (eine Erdaufschüttung, behufs größerer Widerstandsfähigkeit gegen die wuchtigen Projektile der römischen Schleudermaschinen durch eingebettete Holzmassen, die angezündet wurden, hart gebrannt), der etwa 1900 m oder ½ Stunde im Umfange messend einen Flächenraum von 25 Hektaren umschließt und stellenweise bis zu einer Höhe von 12 m sich erhebt, heutzutage, in seinen Trümmern noch achtunggebietend. Carnuntum fand seinen Widerpart; den römischen Linien am rechten Donauufer gegenüber warf der Germane auf dem linken die seinigen auf. Wehe dem Römerkinde, wenn er einmal aus denselben hervorbricht, um Rache zu nehmen für die Unthaten des aus dem Auswurf der Menschheit, Gladiatoren und dalmatinischen und dardanischen Räubern bestehenden zuchtlosen Marc-Aurelschen Heeres, das ihm, jene Ehrensäule in der Tiberstadt beweist es, bei jedem Einmarsch seine ärmlichen Hütten niedergebrannt, seine Frauen und Kinder aus den entlegensten Verstecken in Sumpf und Wald hervorgeholt und auf Nimmerwiederkehr in die Gefangenschaft weggetrieben hat!

Ob Hadrians Nachfolger Antoninus Pius Carnuntum besucht hat, ist fraglich. Ausgeschlossen ist es nicht, dass seine feierliche Zusammenkunft mit einem Quadenfürsten, die in einer mit rex Quadis datus umschriebenen Münze gefeiert wird, daselbst stattgefunden hat. Es dauerte nicht lange, so konkurrirten auch die Heere in den Provinzen mit den Kohorten des prätorianischen Lagers in Rom in Bezug

auf das Recht der Imperatorenwahl. 193 rief in Carnuntum die XIV. Legion ihren Chef, den Statthalter von Oberpannonien, den düsteren Afrikaner Septimius Severus zum Kaiser aus, den ersten Repräsentanten der reinen Militärdespotie, welche nach der traurigen, schmachvollen Zeit des Caracalla und Elagabal und nach dem verhängnisvollen Durcheinander unter den dreißig Tyrannen als die einzig mögliche Staatsform sich erwies und durch das Auftreten der großen illyrischen Kaiser, eines Aurelian, Claudius Gothicus, Probus und Diocletian eine neue sittliche Erhebung, eine neue Glanzperiode im römischen Reiche herbeiführte. In getreuer Befolgung des Erbfolgegesetzes, welches er selbst erlassen und das, auf einem allzu künstlichen System von Adoptionen basirend, nicht einmal Zeit seines Lebens unangefochten und in Geltung blieb — weit entfernt davon, wie der Gesetzgeber gewollt, Lageraufruhr und Usurpation fürderhin unmöglich zu machen —, hat Diocletian, als seine Vicennalien herangekommen waren, und hat mit ihm, allerdings nicht ganz freiwillig, auch sein Mitaugustus Maximinus auf seine Würde Verzicht geleistet. Beide viel zu frühe von der persönlichen Mitregierung ausgeschlossenen Herrscher zierten das Fest mit ihrer Gegenwart und waren Zeugen, als 307 zu Carnuntum Galerius seinen Freund und Waffenbruder Licinius zum Augustus erhob. Die Galater und Cappadocier der XV. Legion hatten, wie oben erwähnt, den Kultus des unbesiegten Sonnengottes Mithras zuerst in Noricum verbreitet; Commodus und Septimius Severus ihn, weil er abhärtete und disziplinirte, nachdrücklich protegirt. Das Christentum fand die Verehrung des asiatischen Gottes, dem Brot und Wasser geopfert wurde als standesgemäße Religionsübung des Militärs vor; klugerweise setzte es unter Konstantin an dessen (des Mithras) Geburtsfest, den 25. Dezember, die Feier der Menschwerdung des Heilands, der auch unbesiegt und ein Sieger ist über Tod und Hölle, als dessen Nachfolger man auch alles von der Vorsehung gesendete Leid geduldig ertragen muss, und dem auch wie dem Mithras ein unblutig Opfer, panis et poculum, dargebracht wird. Vor nicht ganz vier Dezennien (1852) wurde am Fuße des eingangs erwähnten Plateaus „am Stein“ ein mit nicht weniger als sechs Votivaltären ausgestattetes Mithräum bloßgelegt. Es ist gegenwärtig, dank den Arbeiten der Donauregulirung, samt der Felsspalte, in der es steckte, vom Erdboden verschwunden; entstanden ist es, wenigstens in der Gestalt, die es zeigte, da man es der mehr als anderthalbtausendjährigen Vergessenheit wieder entriss, aller Wahrscheinlichkeit nach in den Tagen, wie so glanz volle jener Fleck Erde schwerlich je wieder gesehen hat, da die höchsten Würdenträger des Reiches in Carnuntums Militärquartier versammelt waren.

An dieses Quartier hatte sich im Laufe der Jahre ein nicht unbedeutender Annex von Hütten und Häusern angegliedert. Im Gefolge des Heeres war der Tross, waren die Kaufleute und die Marketender gekommen. Bald finden wir die Lixae mit ihren Buden, den Canabae, hart an den Wällen des Lagers angesiedelt; wir sehen sie mit römischem Bürgerrecht ausgestattet und als eine eigene Gemeinde konstituirt mit decuriones und magistri an der Spitze. Unter dem Schöppenscepter der letzteren zeigt sich uns auch eine Badeverwaltung. Bekanntlich entspringen dem Boden Carnuntums heiße Quellen schwefligen Gehaltes. Sie wurden von den Römern wohl nicht erst entdeckt, aber zweifelsohne gefasst und viel besucht, während sie heutzutage in den gewöhnlichen Bäderverzeichnissen durch den Mangel selbst der Bezeichnung „indifferente Therme“ unvorteilhaft excelliren, man weiß nicht recht, ob infolge ihrer eigenen Indifferenz, oder der ihrer jetzigen „Curatores Thermarum.“ Manch ein Jantumar oder Nertomar, der den besten Teil seiner Jugend und seines Mannesalters unter den römischen Feldzeichen verbracht hatte, und dem Sprache und Lieder seiner Heimat fremd geworden waren ob dem Lagerrotwelsch, dem starren Kommandowort und den langgezogenen Signalen der Tuba und des Lituus, gründete sich im Verein mit der Custa oder Irducissa, die ihm längst angehörte, an der Stelle, die ihn mit allen ihm liebgewordenen Erinnerungen festhielt, sein neues Heim, oder er romanisirte und civilisirte sich, dank den mit zäher Konsequenz fortgesetzten erziehlichen Bemühungen irgend einer südlichen Florina, Septimia, Camilla oder Locusta, in einer der römisch barbarischen Mischehen, von denen man behauptet, dass sie von der wesentlichsten Bedeutung für die Ausbreitung der römischen Kultur am rechten Donauufer geworden sind. Und wenn ihm sein tiefes Nordländergemüt seine waffenklirrende Vergangenheit mit allen Farben der Poesie verklärte, ungeachtet des fatalen Umstandes, dass er es im Avancement über den Gregarius, i. e. Gemeinen niemals hinausgebracht: dann nahm er wohl auch die tabula honestae missionis, deren Original in Erz gegraben am römischen Augustustempel prangte, mit in sein Heldengrab, in weiser Vorsicht, denn solchermaßen konnte es, nach 1700 Jahren wieder aufgefunden, der mehr als

bescheidenen Stellung seines ehemaligen Besitzers in der Militärhierarchie ganz entsprechend als das neunundvierzigste den achtundvierzig schon bekannten sich anreihen, die Altertumswissenschaft aber in einem grundgelehrten Kommentar darüber einen wertvollen Beitrag erhalten. Zu den Kaufleuten und den Ausgedienten kamen ausländische Flüchtlinge, germanische Fürsten, die, wie jener Aistmut (Aistomodius), dessen Grabstein bei Petronell gefunden ward, aus ihrer Heimat vertrieben, im Bannbereich der römischen Lagerwälle Schutz suchten und fanden, sich lateinische Namen beilegten und das römische Bürgerrecht erhielten. Und rüstig gediehen unter dem Schutze der römischen Waffen Handel und Verkehr. Römische Detachements begleiteten die Warenzüge in das Barbarenland hinüber; zur Beobachtung der Bernsteinstraße hat Marc-Aurel das vorhin erwähnte Fort bei Stillfried erbaut. Unter den schirmenden Fittigen der Legionsadler entfaltete sich der neue römische Straßenzug, welcher, in Sabaria sich teilend, einerseits über Mursa (Esseg) durch das Savegebiet nach der unteren Donau und nach Griechenland, andererseits in gerader Linie nach Italien weiterführte und solchergestalt das adriatische und schwarze Meer mit Oberpannonien und Noricum verband. Unter Hadrian erhielt die Stadt den Rang und die Verfassung eines Municipiums und nannte sich nach dem Namen des Kaisers Aelium Carnuntum; unter Marcus Aurelius oder Septimius Severus ward es eine Kolonie, das ist eine Provinzialstadt ersten Ranges. Dankbar setzte an dem Tage, da Marc-Aurel im Lager erschien (1. Sept. 178), zur bleibenden Erinnerung daran, dass sein Sohn die Augurenwürde erhalten, der Decurio (Gemeinderat) der Stadt, Titus Flavius Probus einen Votivaltar, geschmückt mit den Reliefs des Stadtgenius und der Fortuna, des Kaisers Lieblingsgöttin. Damals mochte die Stadt ihre größte Ausdehnung erreicht haben. Ihr wichtigster Theil wird an der Stelle vermutet, wo heutzutage das Schloss von Petronell sich erhebt. Die hervorragendste architektonische Zier erhielt ihr Gebiet aber erst etwa unter Diocletian. Noch immer ragt im freien Felde südwestlich von Petronell die mächtige Ruine eines von zwei Pfeilern getragenen Bogens, im Volksmunde das „Heidenthor" geheißen, in die Lüfte empor. Sie bildet den traurigen Überrest eines von vier Pfeilern getragenen, vierbogigen Baues, eines sogenannten Quadriviums oder Janus Quadrifrons, unter dessen Wölbung zwei Straßen in rechten Winkeln einander kreuzten. Die eine zog von der Stadt in gerader Richtung südwärts und traf die längst dem Westufer des Neusiedlersees heraufkommende Chaussee bei Parendorf. Die andere zweigte bei Regelsbrunn vom Donaulimes ab und erreichte ihn wieder bei Kittsee. Sie war die kürzeste Verbindung zwischen diesen beiden Punkten und der bequemste Weg für alle jene Warentransporte, die nicht notwendig das Lager und die Stadt von Carnuntum passiren mussten. Es zeigt sich uns hier dasselbe System in der Anlage des Straßennetzes, wie in Vindobona. Auch an letzterem Orte führte, ausgehend vom Donaulimes, Richtung: Währinger—Wipplinger-Landstraße—St. Marx—Simmering (am Hohen Markt via principalis) — eine Lastenstraße, Richtung: Währinger — Schotten- und Augustinergasse—Oper—Künstlerhaus—Rennweg—St. Marx in einer langgestreckten Linie um das Lager herum.[1])

(Schluss folgt.)

1) Nach den Resultaten der im letzten Jahre beim Heidenthor unternommenen Grabungen ist die Annahme einer Straßendurchkreuzung unter demselben nicht stichhaltig. — Nachtragsbemerkung des Verfassers.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Der Maler *Hans Temple* in Wien, dessen Bildnis W. Ungers wir den Lesern kürzlich in Heliogravüre vorgeführt haben, erhielt von der Herzogin Alexandrine von Sachsen-Coburg-Gotha, geborenen Prinzessin von Baden, den ehrenvollen Auftrag, ein Bild zu malen, das die Hochzeitsfeierlichkeit bei der Vermählung Herzogs Ernst II. mit der genannten hohen Frau in der Schlosskapelle zu Karlsruhe am 3. Mai 1842 zur Darstellung bringt. Das gestaltenreiche Bild (mit etwa 90 Figuren, darunter 34 Porträts) führt uns den Moment vor, da Großherzog Leopold von Baden, der verstorbene Schwiegervater des Jubilars, diesen nach erfolgter Trauung beglückwünscht. Der ganze Vorgang ist höchst lebendig und anschaulich, sowie mit großer geschichtlicher Treue in Bezug auf die damaligen Uniformen und Damenmoden geschildert. Die Kapelle, ein schlichter Bau mit Oratorien im Stile des vorigen Jahrhunderts, ist von einer illustren Gesellschaft gefüllt. An der Seite des Bräutigams, des Herzogs Ernst II., lehnt dessen Braut Alexandrine; zu ihrer Linken gewahren wir die mächtige Gestalt des berühmt schönen Vaters des Bräutigams, Herzogs Ernst I. von Sachsen-Coburg-Gotha, in der Uniform seines österreichischen Ulanenregiments, der mit seiner $6\frac{1}{2}$ Fuß hohen

Figur alle Umstehenden überragt. Neben ihm sieht man die Großherzogin Sophie von Baden, eine geborene Prinzessin von Schweden, die Mutter der Braut, geschmückt mit dem Großkreuz des russischen Alexanderordens in Brillanten. In unmittelbarer Nähe des Bräutigams steht der jetzige Großherzog von Baden, damals ein sechzehnjähriger Jüngling, in Lieutenantsuniform. Vom badischen Hofe sieht man ferner die Markgrafen Max und Wilhelm in Generalsuniform, sowie die Markgräfin Wilhelm in einer blauen Robe, die der Künstler ein wenig modernisirt hat. Die Lieblingstante des großherzoglich badischen Hofes, Fürstin Fürstenberg, ist gleichfalls porträtirt; ebenso ihre reizenden Töchter und ihre Söhne Max und Egon. Hinter der Figur des Herzogs Ernst II. erkennt man links seinen Adjutanten und späteren Obersthofmeister Baron Wangenheim, rechts den Grafen Erbach in bayerischer Generalsuniform. Sämtliche Herrschaften und hohen Hoffunktionäre tragen den Großkordon des Felicitasordens. Im Hintergrunde sind Hofprediger Deimel und der katholische Prälat Hüffel bemerkbar, während in den rückwärtigen Reihen links der englische Gesandte Lennox in roter Uniform auffällt. Die Aufgabe war keine leichte: sich nach Stichen, Lithographien, Miniaturen und mündlichen Angaben über Tracht, Ausdruck, Gestalt der Persönlichkeiten genau zu orientiren, ergab eine Summe von Arbeit, die man dem Gemälde, das einen ganz zeitgenössischen Eindruck macht, gar nicht ansieht. Es ist eines der farbenfrischesten und geschmackvollsten Repräsentationsbilder, das wir kennen. Der Rahmen, welcher gleichfalls in Wien gearbeitet ist und das Bild äußerst günstig zur Geltung bringt, trägt eine Inschrifttafel mit der Widmung der Bestellerin an ihren Gemahl. In ihrer Einfachheit rührend klingen die wenigen Worte auf goldenem Grunde: „In dankbarer Erinnerung an fünfzig Jahre beglückendster Ehe ihrem innigst geliebten Gatten Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha gewidmet als bleibendes Familiengedenkbild von Alexandrine, geborenen Prinzessin von Baden, 3. Mai 1892."

⁂ *Der Maler Dr. Hippolyt von Klenze*, ein Sohn des Architekten Leo von Klenze, ist am 30. April auf einer Reise in Mittelberg in Vorarlberg an einem Herzschlage plötzlich gestorben. Nachdem er sich ursprünglich dem Studium der chemischen und physikalischen Wissenschaften gewidmet und 1876 die Doktorwürde in Göttingen erlangt hatte, war er eine Zeitlang als Vorsteher des Molkereiinstituts in Weihenstephan und spät in ähnlicher Stellung im Dienste des Prinzen Ludwig von Bayern thätig. Erst in den letzten Jahren pflegte er die Malerei und erzielte vornehmlich durch Jagdszenen und durch die Darstellung von Tieren der Alpenwelt künstlerische Erfolge. Wie die Münchener Allg. Ztg. in einem Nachrufe hervorhebt, verliert die Münchener Künstlergenossenschaft in ihm eine organisatorische Kraft von Bedeutung. Seine letzten Pläne und Gedanken, selbst auf der Reise, gehörten noch der vor der Thüre stehenden Ausstellung und ihren Einrichtungen. Im Kampfe der „Jungen" mit den „Alten" stand er mit Feuereifer auf der Seite der letzteren und spielte bei den sog. „Achtundvierzigern" eine entscheidende Rolle. Er war 42 Jahre alt.

⁂ *Der Genremaler Professor Heinrich Breling*, zur Zeit in Schleißheim bei München, beabsichtigt seinen Wohnsitz in Hannover zu nehmen. Nach dem Hannov. Courier soll der Grund der Übersiedelung in den unerquicklichen Verhältnissen zu suchen sein, die infolge des heftigen Widerstreits der jetzt in München überwiegenden Vertreter der neueren Kunstrichtung gegen die Anhänger der alten Schule entstanden sind.

⁂ *Zum Geschäftsführer des Vereines Berliner Künstler* ist, wie die Allg. Ztg. mitteilt, an Stelle des Herrn Jobelmann Herr *Hermann Preckle* in München gewählt worden.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen versandte kürzlich seinen Bericht über das 62. Verwaltungsjahr 1890/91, aus dem sich ergiebt, dass der Verein eine Steigerung der Mitgliederzahl von 241 erfahren, die dadurch auf 5131 angewachsen ist. Der Verein nahm an Aktien zu je 15 M. und an Zinsen 79615 M. 25 Pf. ein. Die Verwaltungskosten betrugen 11602 M. 64 Pf. Der Überschuss von 68012 M. 61 Pf wurde zu etwa ein Viertel für Kunstwerke mit öffentlicher Bestimmung verwandt und zwar wie folgt: Der Maler *Fritz Roeber* erhielt Resthonorar für den Bühnenvorhang im Stadttheater 3500 M. Der Maler *Klein-Chevalier* ein Zusatzhonorar für ein Wandgemälde im Stadthause zu M.-Gladbach 2000 M. Für eine Bronzegruppe vor dem Düsseldorfer Ständehause wurde 8000 M. als vierte Rate ausgezahlt und endlich erhielt das Komitee zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Düsseldorf eine Teilzahlung von 4000 M. Für die *Verlosung* wurden nicht ganz die Hälfte der Reineinnahmen verwandt, nämlich 31770 M. für 29 Ölgemälde und 3 Aquarelle, und für die Nietenblätter wurden 17003 M. 15 Pf. verausgabt. Aus dem Konto für die Nietenblätter ergiebt sich, dass das Honorar für das Blatt „Aurora" nach G. Reni von dem Kupferstecher *F. Dinger* insgesamt 48746 M. 75 Pf. betrug. Aus dem Konto der Vorschüsse ersieht man, dass sich zur Zeit noch drei Nietenblätter in Arbeit befinden, nämlich nach Murillos „Würfelspielern" vom Kupferstecher *A. Glaser* in Düsseldorf, ferner nach dem Bilde „Begrüßung Kaiser Wilhelms nach der Schlacht" (von ?), das Prof. *E. Forberg* in Düsseldorf sticht und nach dem Gemälde *B. Vautiers* „Schwarzer Peter", das *J. Fr. Vogel* in München in Arbeit hat. — Das Verzeichnis der von dem Kunstverein seit dessen Bestehen gestifteten und geförderten Kunstwerke zu öffentlichen Zwecken umfasst 128 Nummern; es sind dafür über 750000 M. ausgegeben worden. Die Zahl der angekauften, zur Verlosung bestimmten Kunstwerke ist Legion, die Totalsumme, die dafür aufgebraucht wurde, beläuft sich auf 1692882 M. 24 Pf. An Nietenblättern sind seither 57 veröffentlicht worden, die insgesamt 1024199 M. 15 Pf. gekostet haben. Darunter sind neben einigen Lithographien und Originalradirungen 53 Kupfer- und Stahlstichplatten. Die Urheber derselben sind: Ruscheweyh, Schäffer, Caspar, Eichens, Janssen, Stang, Ludy, Kohlschein (je eine Platte), Oelschig, Nüsser, Martinet, Joseph Keller (je zwei Platten), Franz Keller, Bartholmess, Fr. Vogel (je drei Platten), Felsing, Hoffmann, A. Glaser, E. Forberg (je vier Platten), Steifensand (fünf) und F. Dinger (sieben Platten). — Den höchsten Stand hatte der Verein 1874/75, wo er über 100000 M. einnahm; seit 1887 ist die Mitgliederzahl wieder in stetem Steigen begriffen.

⁂ *Ein Denkmal Kaiser Wilhelms I.* ist am 29. April in Dessau enthüllt worden. Es besteht in einer kolossalen Bronzestatue des Kaisers, die nach einem Modelle des Berliner Bildhauers *Alexander Tondeur* von Martin und Piltzing in Berlin gegossen worden ist. Der Herzog von Anhalt verlieh dem Bildhauer den Professortitel. Das Denkmal ist eine Stiftung des Barons von Cohn, des Bankiers Kaiser Wilhelms I.

⁂ *Die Wiederherstellungsarbeiten in der Kirche S. Maria degli Angeli in Lugano* sind kürzlich wieder aufgenommen worden. Wie der Münchener Allg. Ztg. geschrieben wird, hat der Regierungspräsident Soldati auf die Regierung ein-

gewirkt, so dass sie endlich die nötigen Gelder zur Bloßlegung aller noch im Innern der Kirche versteckten Fresken bewilligt hat. Nach den neuesten Forschungen des Professors Rahn aus Zürich ist es erwiesen, dass sämtliche Wände und auch die Kreuzbogen der kleinen Nebenkapellen unter der teilweise vier Centimeter dicken Schicht von Kalk und Gips al fresco bemalt sind. Die neueste Bloßlegung förderte ein schönes Bild zu Tage, ein „Sposalizio“, welches nach Urteil von Kennern Raffaels „Sposalizio“ in der „Brera“ in Mailand an die Seite zu stellen ist.

⁂ *Von der Galerie Sciarra.* Der von den römischen Gerichten beantragten Beschlagnahme der Galerie Sciarra, deren Hauptwerke nach Paris gebracht worden sind, hat der Pariser Appellgerichtshof nicht Folge gegeben. Der Fürst Sciarra kann also seine Bilder ungehindert in Frankreich verkaufen.

⁂ *Piglheins Panorama „Jerusalem und die Kreuzigung Christi“* ist in der Nacht vom 27. zum 28. April in dem Panoramagebäude an der Praterstraße in Wien durch Brand zerstört worden. Auch das Gebäude ist völlig niedergebrannt.

⁂ *Zu der Petition jüngerer Künstler Berlins*, die von der Stadtverordnetenversammlung dem Magistrate zur Berücksichtigung und Erwägung überwiesen wurde, hat letzterer nunmehr offiziell Stellung genommen. In einer Vorlage an die Stadtverordnetenversammlung drückt er seine Befriedigung darüber aus, „dass der Kunst im städtischen Haushalte ein größerer Raum gewährt werden soll“, und verspricht, „bei Bauausführungen u. s. w. für die künstlerische Ausgestaltung möglichst Sorge zu tragen.“

Dresdener Kunstauktion. Das Kunstantiquariat der Herren *v. Zahn & Jaensch* in *Dresden* kündigt für Ende Mai die Auktion einer großen Sammlung von *Handzeichnungen alter und neuer Meister* und *Kupferstichen* aller Schulen an. Unter den Handzeichnungen sind neben einer großen Anzahl brillanter Blätter moderner Meister, wie Achenbach, Defregger, Grützner, F. Aug. Kaulbach, Raupp, Seidel, Spitzweg, namentlich die großen Meister aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, vertreten. Wir finden Carstens, Jos. Anton Koch mit sechs Hauptblättern, Führich, Schnorr, Preller sen., Schwind, Ludw. Richter mit schönen Blättern verzeichnet. Die kleine Anzahl von Blättern *alter* Meister enthält Namen wie Dürer, Burgkmair, Cranach, Lukas von Leyden, Beham, Zeemann. Dieselben Namen finden wir reichlich durch ihre Arbeiten des Grabstichels vertreten in der nun folgenden, 1500 Nummern umfassenden *Kupferstichsammlung* aller Schulen. Dürer, Rembrandt, Lukas von Leyden sind sehr reichlich in fast nur ausgezeichneten seltenen Abdrucken vertreten. Ebenso finden sich die seltenen Blätter der Kleinmeister, wie Aldegrever, Beham, Altdorfer, Binck u. a. in ausgezeichneten Drucken vor. Einige hundert Nummern kommen auf die Kupferstiche des achtzehnten Jahrhunderts und sind namentlich die jetzt so beliebten und gesuchten *farbigen* Kupferstiche ausgezeichnet vertreten. Von modernen Blättern der Kupferstichkunst sind nur besonders gute Abdrucke, von der Schrift und in Künstlerdrucken aufgenommen. Wenn wir noch eine Sammlung von 230 frühen Lithographien und auch die für Kunstschulen besonders wertvolle, ca. 1000 Blatt umfassende Sammlung von Originalphotographien nach den Meisterwerken klassischer Malerei erwähnen, glauben wir die Hauptpunkte dieser interessanten Auktion hervorgehoben zu haben. Der gut gearbeitete Katalog, der unentgeltlich und frei verschickt wird, wird jedem Sammler noch eine Menge ihm begehrenswert erscheinender Blätter nachweisen.

F. *Frankfurter Kunstauktion.* Am 25. Mai versteigert *Rud. Bangel* in Frankfurt a/M. die Gemäldesammlung alter Meister des Herrn *Gustav Blass* auf Burg Broich. Die Kataloge sind zur Zeit noch in Vorbereitung.

* In der beiliegenden *Abendlandschaft* von *Daubigny* bringen wir noch eine Heliogravüre aus dem Katalog der Sammlung Behrens. Es ist ein für den weichen stimmungsvollen Maler der friedlich-idyllischen Natur ungemein bezeichnendes Bild. „Die Gegend schweigt, das Mühlenrad ruht“, so beginnt E. Heilbut seine Beschreibung, „hinter dem Mühlenrad die Glorie des Abendhimmels, von dessen Licht aber Haus und Mühle nicht mehr getroffen werden. Nur „einzelne Strahlen von ihm schimmern im Wasser, welches still an der Niederung entlang seiner Wege schleicht. Dennoch ist das Leben der Natur nicht erloschen; allerliebst setzt sich ein Zug Enten auf dem diesseitigen Ufer in Bewegung.“ So liebt es Daubigny, nur durch leise angeschlagene Töne den tiefen Frieden der Natur zu unterbrechen. Auch die Farbe ist feierlich gedämpft. — Das Bild gehörte früher der Sammlung Schuldt an. Unten rechts steht die Namensbezeichnung und die Jahreszahl 1858.

* Ein zweites Bild von verwandter Grundstimmung, wenn auch in Motiv und Ausdrucksweise himmelweit abstehend von dem französischen, ist die weihevolle Landschaft von *J. E. Schindler* in Wien, welche wir den Lesern in einer vorzüglichen Radirung von *Th. Alphons* vorlegen. Sie führt den Titel „Pax“ und veranschaulicht ein Motiv aus dem alten, herrlich gelegenen Ragusa an der Küste von Dalmatien. Es ist der Friedhof von S. Michele mit seinen in das blaugraue Karstgestein eingebauten Kreuzgängen und mächtigen Cypressengruppen. Dichtgedrängt stehen die sarkophagförmigen Denksteine, Urnen und Grabskulpturen in der von schroffen Felswänden eingefassten Schlucht, über deren tiefen Spalt links im Hintergrunde ein Brückenbogen sich wölbt. Nur ein kleines Stück vom Himmel schaut herein. Aloën und wilde Rosen entsprießen dem Boden. Als einziges lebendes Wesen wandelt ein Mönch auf dem gleichfalls mit Grabsteinen bedeckten Wege, mit dem Anzünden von Kerzen beschäftigt, zum Zeugnisse, dass es etwas giebt, was den Tod überdauert. Ein fahles Grau ist der herrschende Ton des großartigen Bildes. Dasselbe trägt außer dem Namen des Künstlers die Jahreszahl 1891 und erschien zuerst auf der vorigjährigen Ausstellung des Wiener Künstlerhauses. Im laufenden Jahre soll es, dem Vernehmen nach, in München ausgestellt werden.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Daubigny pinx.

ABENDLANDSCHAFT





Die Gesandten. Gemälde von HANS HOLBEIN D. J. London, National Gallery.

DER NEUE HOLBEIN DER NATIONAL GALLERY.

VON *MAX GEORG ZIMMERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.



S GIEBT keine zweite Stadt, in welcher ein in so weite Kreise verbreitetes Interesse für alte Kunst vorhanden wäre, wie London. Aber auch dort hat wohl noch nie der Ankauf eines Gemäldes für eine öffentliche Sammlung eine so andauernde und selbst in die Kreise weniger Gebildeter verzweigte Aufmerksamkeit erregt, wie die vorjährige Erwerbung des herrlichen Holbein, der zusammen mit einem nicht weniger schönen Velasquez und einem mäßigen Moroni aus Longford Castle in die National Gallery überging. Das Gemälde, ein Bildnisstück von zwei Männern, wird traditionell *The ambassadors* genannt. Scharen von Besuchern wandern herbei, um die wundervolle Harmonie leuchtender Farben auf sich wirken zu lassen, den gleichmäßigen Fleiß und die liebevolle Sorgfalt, mit welcher jedes Teilchen des lebensgroßen Bildes bis zu verblüffender Gegenständlichkeit durchgeführt ist, die sprechende Lebenswahrheit und unvergessliche Charakteristik der Köpfe zu bewundern. Die künstlerischen Wirkungen des Bildes sind so eindringlich, dass jeder seinen Teil davon mit nach Hause trägt. Daneben aber wird das Interesse der weitesten Kreise durch zwei Rätsel gefesselt, welche das Bild aufgiebt, die Frage nach der Persönlichkeit der Dargestellten und nach dem merkwürdigen Gegenstand, welcher vorne auf dem Fußboden liegt.

Auf einem mit geometrischem Muster eingelegten Marmorboden zu beiden Seiten eines reichgedeckten Tisches, dessen obere und untere Platte einen Erd- und einen Himmelsglobus tragen, ferner eine größere Zahl astronomischer Instrumente, einen Zirkel, ein Winkelmaß, eine Laute, einen Flötenkasten und Bücher, darunter ein aufgeschlagenes Notenbuch und ein halb geöffnetes Rechnungsbuch, stehen in ruhiger Haltung, je einen Arm auf den Tisch gelehnt, zwei Männer, der links in reicher, prächtiger Gewandung, die rechte Hand an den schön verzierten Dolch gelegt, der andere in der dunkeln Tracht des Gelehrten, in der Rechten die Handschuhe, mit der Linken den Talar zusammenhaltend. Dicht hinter dem Tisch wird das Gemälde durch einen grünen Vorhang abgeschlossen, der ganz links ein dahinter befindliches Kruzifix eben sehen lässt. Das Bild ist links unten bezeichnet: Joannes Holbein pingebat 1533[1]). Wie in der Tracht, so treten uns auch in den Gesichtstypen und der ganzen Haltung zwei verschiedene Individualitäten entgegen. Links der feine Weltmann mit seinem sicheren und gewandten Auftreten, rechts einen Schritt zurück, mit mehr innerer als äußerer Sicherheit, in weniger runder Bewegung der Gelehrte. Beide jung, aber der links jünger erscheinend durch den lebhaften, nach außen gerichteten, frisch genießenden Blick, der rechts gesetzt, zusammengehalten, vorsichtig, äußerlich bescheiden, innerlich sich der in ihm liegenden Welt bewusst, mit mehr beobachtendem als thätigem, eben so sehr nach innen wie nach außen gerichtetem Blick. Dazu stimmen die Hände, links die elegante Hand des Aristokraten, rechts die feine, durchgeistigte, scharf umrissene, magere Hand des Gelehrten. Auf einen Mann der Welt und einen Mann der Wissenschaft sind die Bildnisse von Anfang an gedeutet worden. Bis vor kurzem wurden dieselben nach Woltmanns Vorgang *Sir Thomas Wyat* und *John Leland* genannt. Diese Benennung hat sich aber als unhalt-

1) Im vorigen Jahrhundert sollen von dem Gemälde etwa 18 Zoll oben abgeschnitten worden sein.

bar erwiesen, die Ähnlichkeit mit den beiden Studienköpfen des Sir Thomas Wyat in Windsor (der eine ist schlechte Kopie des andern) ist nicht stichhaltig, schon weil derselbe blaue Augen hat, während die Augen des Edelmannes auf dem Gemälde braun sind. Die Benennung des andern, John Leland, wurde nur durch die erstere gestützt. Die Gewandung der linken Figur besteht aus einem schwarzen Oberkleid, hermelinbesetzten Überwurf mit Puffärmeln, einem an Brust und Ärmeln zum Vorschein kommenden Unterwams von schillerndem roten Atlas, einer kleinen schmalen Schärpe, mit daran hängendem Dolch und breiten Schuhen, um den Hals hängt eine goldene Kette mit der Medaille des heiligen Michael, den Kopf deckt ein schief sitzendes Hütchen, neben der Dolchscheide hängt eine große blaue Quaste mit Goldschnüren herab. Der Talar des andern ist von brauner Seide, unregelmäßig von grünlichen Streifen durchzogen, mit Pelzfutter und Pelzkragen. Auf der Brust und am Halse sind ein schwarzer Rock und ein weißer Hemdkragen zu sehen. Die Tracht der linken Figur kennen wir von einem anderen Holbeinschen Bildnis, dem in Dresden, welches jetzt nicht mehr nach dem englischen Goldschmied Morett, sondern nach dem französischen Gesandten M. de Morette benannt wird. Derselbe trägt ebenfalls ein Obergewand von Atlas, einen Überwurf mit weit gepufften Ärmeln und breitem Pelzbesatz, ein Hütchen von genau derselben Form, eine schmale Schärpe, an welcher ein ähnlich gestalteter Dolch und eine ganz ähnliche Quaste hängen, nur dass hier dem höheren Alter des Dargestellten angemessen alles in dunklen Farben gehalten ist. Das Longfordgemälde ist im vorigen Jahrhundert nach England aus Frankreich verkauft worden[1]), auf dem Erdglobus sind außer in Italien, das damals Bedeutung für die ganze Welt hatte, nur in Frankreich mehrere Städtenamen angegeben, die Figur links trägt den französischen Orden vom heiligen Michael, die Kleidung ist ähnlich der eines mit Sicherheit bestimmten französischen Gesandten. Schon im vorigen Jahrhundert wurde das Bild „die Gesandten" genannt; dasselbe ist in London gemalt, und so liegt die Vermutung nahe, in dem Edelmann einen französischen Gesandten in London zu sehen, und auf einen solchen hat Sidney Colvin a. a. O. die Figur mit sehr wahrscheinlichen Beweisgründen gedeutet auf Jean de Dinteville, Bailly de Troyes. Derselbe war am 21. September 1504 geboren, zur Zeit, als das Bild gemalt wurde, also 29 Jahre alt und Aet: suae 29 besagt die Schrift auf dem Dolch. In jenem Jahre 1533 verweilte Jean de Dinteville in London als residirender Gesandter Frankreichs vom Februar bis zu Ende des Jahres. Ein Punkt erhebt diese Vermutung zur Gewissheit, die auf dem Globus in Frankreich angegebenen Ortsnamen sind Paris, Lyon, Bayonne und — Policy, Policy aber in der Nähe von Troyes östlich von Paris, sonst ohne Bedeutung, ist das Stammschloss der Familie Dinteville; Jean hat dort eine neue Kapelle als Begräbnisstätte errichten lassen[1]).

An dem Krönungszug der Anna Boleyn, der sich am 31. Mai 1533 vom Tower nach Westminster bewegte, durften von Vertretern auswärtiger Mächte nur der französische und der venezianische Gesandte teilnehmen. Der französische trat dabei mit besonderer Pracht auf, zwölf französische Ritter in Wämsern von blauem Sammet mit goldenen Ärmeln ritten auf mutigen Pferden[2]). Bei den Schriftstellern Stow, Hall und Froude, welche darüber berichten, findet sich vielleicht auch noch der Name des Seigneur de Dinteville[3]).

Durch einen merkwürdigen Zufall ist Woltmann an der beifolgend abgebildeten Zeichnung in Windsor vorübergegangen, ohne in derselben die rechts stehende Persönlichkeit des Longfordgemäldes zu erkennen. Als ich die Handzeichnung sah, war es mir nicht gegenwärtig, dass Sidney Colvin, der zuerst den Namen Nikolaus Bourbon ausgesprochen hat, ebenfalls von derselben ausgegangen war; auf den ersten Blick war ich mit mir einig, hier den Kopf des Gemäldes vor mir zu haben, dank jener eindringlichen, unvergesslichen Schärfe der Charakteristik, welche Holbein zu seinem höchsten Ruhm eigen war. Schon die Tracht ist dieselbe, dann das lange schlichte Haar, der kurz gehaltene, am Kinn

1) Es kam aus der Sammlung von J. B. Lebrun, dessen Gattin Mme. Vigeé Lebrun als Malerin bekannt ist, für den Preis von 1000 £ an Mr. Buchanan, aus dessen Händen es in die Sammlung des Earl of Radnor überging. — Sidney Colvin, Art Journal Jan. 1891, S. 2.

1) Nicolas Camusat: Meslanges historiques, Troyes, Noel Moreau 1619, S. 211.

2) Woltmann: Holbein und seine Zeit. S. 378.

3) Der Deutungsversuch, welchen während der Abfassung des Manuskripts die Novembernummer des Art Magazine bringt, beweist eine merkwürdige Unkenntnis von Holbeins Leben und ist schon in den Times vom 17. November zurückgewiesen worden. Dasselbe Blatt bringt einen Brief von Wm. Barclay Squire über die weiter unten besprochenen Lieder, der mit den von mir in Betreff derselben angegebenen Thatsachen vollständig übereinstimmt.

nur spärliche Bart, der im Backenbart sich verlaufende kurze Schnurrbart, die nicht hohe, aber breite dicke, ein wenig überhängende Nase, das zurückweichende Kinn, der sinnende Blick der kleinen



Nicolas Bourbon. Handzeichnung von HANS HOLBEIN d. j.

Stirn mit einer kleinen wagrechten Einsenkung in der Mitte, die fest gezeichneten, fast zusammengewachsenen Augenbrauen, der kurze Zwischenraum zwischen Augenbraue und oberem Augenlid, die dunklen Augen[1]). Ebenso viel aber, wie diese Über-

1) Die nicht isochromatisch hergestellte Photographie verändert die Nase insofern, als die Markirung der Einsenkung zwischen Stirn und Nase verloren geht, die Augen da

einstimmung von Linien und Verhältnissen spricht die in beiden Fällen schlagende Wiedergabe derselben geistigen und seelischen Persönlichkeit.

Nicolas Bourbon[1]) ist im Jahre 1503 zu Vaudoeuvre in der Nähe von Troyes geboren. Sein Vater besaß dort Eisenhüttenwerke; der Knabe liebte es, die Gewinnung und Verarbeitung des Eisens zu beobachten und das veranlasste ihn, im Alter von 15 Jahren ein längeres lateinisches Gedicht Ferraria über diesen Gegenstand zu verfassen. Sein ferneres Leben ist typisch für die Gelehrten der damaligen Zeit. Er hatte keinen festen Wohnsitz, sondern wanderte von Ort zu Ort, wo er Gunst und Brot von den Großen der Welt erhoffen konnte. Schon auf der Schule von Troyes, in der er seine Bildung erhielt, schloss er innige Freundschaft mit Louis de Dinteville von Policy, Chevalier et Sénechal de Rhodes; wie Nisus und Euryalus, die virgilischen Helden, waren die beiden Knaben nach Bourbons Wort miteinander verbunden. Aber Louis war kränklich und starb schon am 22. Juli 1531 auf der Insel Malta[2]); noch lange Jahre nachher finden wir in den Gedichten des Bourbon Klagen über diesen Verlust seines Freundes. Auch eine Grabschrift hat er ihm gedichtet (Nugae IV, 5). Nach vollendeten Studien schloss sich Bourbon zunächst an die burgundische Familie Tournon an, dann aber trat er in ein näheres Verhältnis zu Jean de Dinteville, dem Bruder seines verstorbenen Freundes. Es sind mehrere Gründe für die Annahme vorhanden, dass er schon 1533 mit seinem neuen Protektor nach London gegangen ist: Die Königin Anna Boleyn musste ihn kennen, um sich für ihn im Winter 1534 zu verwenden, als er in Paris ins Gefängnis geworfen wurde; für die durch die Königin bewirkte Befreiung bedankt er sich durch das Gedicht Nugae VII, 119; er hat nach seinem eigenen Ausspruch Sir Thomas More gesehen und gekannt, was nur vor dessen Festsetzung im Tower 1534 möglich gewesen ist[3]). In demselben Jahre 1533 erschienen zu Paris und zu Basel seine ersten lateinischen Gedichte, welche er bescheiden Nugae, Kleinigkeiten nannte. Die vollständigste Ausgabe ist 1538 in Lyon herausgekommen. Im Jahre 1535 kehrte er wohl wieder in Gesellschaft des Jean de Dinteville zu längerem Aufenthalt nach London zurück. Er lebte auf vertrautem Fuße mit dem Hofkreise; seine Schüler, unter andern John Dudley, später Herzog von Northumberland, Henry, der Sohn des Sir Henry Norris und Sir Henry Carey, später Lord Hunsdon, gehörten den ersten Familien des Landes an. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er der besondere Schützling der Königin Margareta von Navarra, die ihn zum Erzieher ihrer Tochter Jeanne d'Albret machte. Seine Gedichte bestanden meistens nur aus wenigen Zeilen und sind größtenteils mit einer Schmeichelei an bestimmte Personen gerichtet. Der dichterische Wert derselben ist sehr gering, die lateinische Sprache korrekt und mit einer gewissen Leichtigkeit behandelt. Er stand in Verbindung mit den größten Humanisten seiner Zeit, mit Erasmus hat er mehrfach Briefe gewechselt und demselben seine Verse geschickt.

Die Beweise für die Identität des Dargestellten mit Bourbon sind noch lange nicht genug betont worden gegenüber *einem* Punkte, der diese Behauptung zu erschüttern scheint. Die Handzeichnung ist mit dem Namen des Dichters bezeichnet; diese Inschrift ist nicht gleichzeitig, aber nach der Zeichnung ist ein kleiner Holzschnitt angefertigt worden, welcher zuerst dem 1536 erschienenen lehrhaften carmen de moribus, *Παιδαγωγεῖον* Bourbons beigegeben wurde. Die Inschrift dieses Holzschnittes giebt neben dem Namen des Dargestellten dessen Alter im Jahre 1535 auf 32 Jahre an. So viel ich weiß, ist dieses die einzige Quelle für Bourbons Geburtsjahr 1503. Das Longfordbild ist 1533 gemalt, die Persönlichkeit rechts auf dem Schnitt des neben ihr liegenden Buches als Aetatis suae 25 bezeichnet. Nichts hindert, dass diese Zahl richtig und die des Holzschnittes falsch sein könnte; zwar ist das unwahrscheinlich, denn der Holzschnitt kehrt in der Ausgabe der Nugae von 1538 wieder, und der Dichter hätte diesen Fehler doch wohl richtig stellen lassen, das Gemälde dagegen ist vielleicht erst nach Bourbons Abreise vollendet, die Inschrift wurde zuletzt gemacht, der Fehler schlich sich ein, das Gemälde wurde nach Frankreich gebracht, auf dem Familienschloss der Dinteville aufgestellt, und der Dichter bekam es vielleicht nie wieder zu Gesicht. Wir können eine bestimmte Entscheidung treffen. Von Jean de Dinteville

her flacher liegen, und die Nase statt an der Spitze verdickt und daher gleichzeitig etwas gehoben zu sein, länger und mehr überhängend scheint, während im Gemälde alle diese Punkte mit der Zeichnung übereinstimmen. Der ganze Gesichtsausdruck der Photographie ist dem im Gemälde ziemlich unähnlich.

1) J. A. Jaquot: Notice sur Nicolas Bourbon de Vaudoeuvre. Extrait du Journal l'Aube 1857. Ein Exemplar dieser seltenen Schrift in der Bibliothek des British Museum. Bourbon hat seinen Namen in Borbonius latinisirt.

2) Nic. Camusat, S. 77.

3) Sidney Colvin a. a. O.

wissen wir, dass er 1504 geboren war; in einem Gedicht an Louis de Dinteville (Nugae I, 115) sagt Bourbon, dass er mit Louis gleichaltrig gewesen wäre (nos aetate pares), Louis aber war der zweite Sohn des Gaulche de Dinteville und Jean der dritte [1]), ersterer musste also mindestens ein Jahr älter sein, folglich kann die Alterszahl 25 auf dem Gemälde nicht richtig sein und die Zahl des Holzschnittes trägt den Sieg davon.

Neben der künstlerischen Beweiskraft der Handzeichnung sind wir so glücklich, eine Reihe von praktischen Beweismitteln zu besitzen. Forschen wir unter allen Gelehrten der damaligen Zeit, so werden wir finden, dass unter ihnen außer Erasmus Bourbon die meisten Beziehungen zu Holbein hat. In seinen Gedichten hat er Holbein wieder und wieder gefeiert, unter anderem indem er die beliebte Zeitphrase des Vergleichs mit den Malern des Altertums auf ihn anwendet [2]). Auf Holbeins Totentanz findet sich in den Nugae VII. 158. folgendes Epigramm:

> Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
> Tanta arte mortem rettulit, ut mors vivere
> Videatur ipsa: et ipse se immortalibus
> Parem Diis fecerit, operis huius gloria.

Als Holbeins Bilder zum alten Testament von Lyon in die Welt gingen, da gab ihnen Nicolas Bourbon ein längeres Gedicht bei, in welchem er den Meister glänzend feiert und ihn die höchste Zier seiner Kunst nennt. Im Olymp beklagt sich Apelles zu Zeuxis und Parrhasios, dass ihr Ruhm durch Holbein völlig verdunkelt werde. Aber wir haben mehr, wir haben Verse Bourbons, welche sich direkt auf sein von Holbein gefertigtes Bildnis beziehen Nugae VI, 12.

> Dum divina meos vultus mens exprimit, Hansi,
> Per tabulam docta praecipitante manu,
> Ipsum et ego interea sic uno carmine pinxi:
> Hansus me pingens maior Apelle fuit.

Andere Epigramme Nugae VI, 11 und II 55 sprechen von seinem Bildnis überhaupt. Sie weisen auf die große Ähnlichkeit und künstlerische Vollendung des Bildnisses hin, es fehlten demselben nur die drei Sprachen, welche der Dichter beherrscht, und die Seele, welche nur Gott kennt. Ist es denkbar, dass der Dichter alle diese Verse nur auf den kleinen schlechten Holzschnitt gemacht hat? — Sehen wir ganz davon ab, dass in dem einen Gedicht von *den* Augen die Rede ist, während der Holzschnitt nur Profil zeigt, in demselben Gedicht wird die treffende Darstellung der Hand ausdrücklich betont; wer aber sollte sich dabei nicht sogleich an die bewunderungswürdigen Hände des Gemäldes erinnern, während die Zeichnung die Hand nur flüchtig andeutet und der Holzschnitt keinen besonderen Wert auf ihre Charakteristik legt? Ist es nicht höchst wahrscheinlich, dass nur das lebensgroße Gemälde den Dichter begeistert hat, so oft und mit solchen Lobeserhebungen darauf zurückzukommen? —

Wir gehen noch einen Schritt weiter. Wahrscheinlich im Frühling 1532 war Holbein zum zweitenmale nach England gekommen. Seinen früheren Gönner Sir Thomas More fand er seines hohen Amtes und seines Einflusses ledig, am 23. August desselben Jahres starb Holbeins zweiter Gönner, der Erzbischof Warham von Canterbury. Aus den Jahren 1532 und 1533 haben wir von Holbein fast nur Bildnisse deutscher in London lebender Kaufleute, Joerg Gyze in Berlin, die Goldschmiede Hans von Antwerpen in Windsor und Hans von Zürich, letzteren nach Holbein von Wenzel Hollar gestochen, den jungen Mann der Braunschweiger Galerie Namens Fallen(?), Derich Tybis aus Duisburg in Wien, Derich Born in Windsor, denselben kleiner in München, (Holbeins eigenes Bildnis in Privatbesitz in Prag); nach Woltmanns Ansicht sind auch die beiden Bildnisse jüngerer Männer derselben Familie in den Galerien Schönborn in Wien und in Berlin deutsche Kaufleute vom Stahlhof. Als einzige Ausnahmen bleiben der königlich englische Falkonier Robert Cheseman im Haag und unser vorliegendes Gemälde „die Gesandten". Für Holbein hatte sich im Stahlhof, wo seine Landsleute wohnten, ein neuer Markt erschlossen, der vorläufig der einzige blieb, weil die Beziehungen zum hohen Adel, welche er mit seinen Gönnern vom ersten Aufenthalt verloren hatte, nicht sogleich konnten wieder hergestellt werden und auch zu andern englischen Kreisen scheint er damals keine Beziehungen gehabt zu haben. Nun aber wissen wir, dass Nicolas Bourbon unter den Deutschen Londons vollständig heimisch war, er wohnte sogar bei einem Deutschen, dem Goldschmied Cornelius Heyß, und war intim befreundet mit Nikolaus Kratzer von München, dem königlichen Astronomen, „diesem Mann, der in allen Ehren von Witzen, Possen, launigen Einfällen ganz voll steckt", wie es in einem Brief Bourbons heisst. Dort unter den Deutschen hat er Holbein, den Apelles seiner Zeit, wie er ihn in demselben Brief nennt, kennen und schätzen gelernt und seinen Freund und Gönner Jean de Dinte-

1) Nic. Camusat, S. 211.
2) Nugae III, 8. VIII, 36.

ville bewogen, ihr gemeinsames Bildnis von Holbein malen zu lassen.

Auf diesen Verkehr mit Deutschen weisen auch die beiden gedruckten Bücher hin, welche auf dem Gemälde zu erkennen sind. Links das halb geöffnete Rechnungsbuch, in welchem man folgendes lesen kann:

? Dividirt ein ander . . .
tut ? 2/6 81648

11
928
81648

	0562	5
	02	5
\0/	01	25
0X0	00	625
/0\	0	125

facit 567 000

Bleybet bey der rechten seite ßo bedeuts ein halb deuts $^1/_4$/125 bedeuz $^1/_8$ Alß in nachgesetztē ex.

9
81720

562	5
05	

facit 567 $^1/_2$

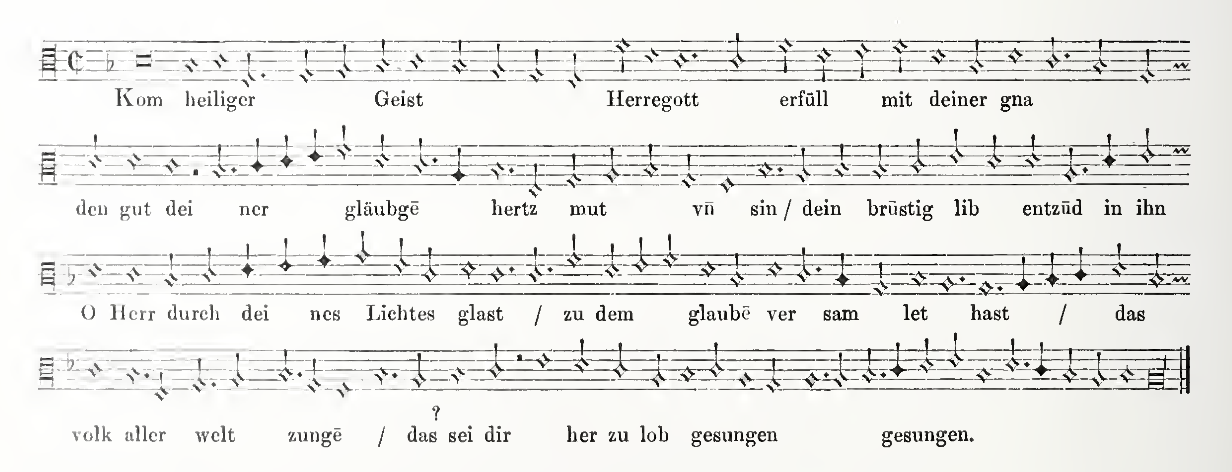
? Dividirt 10 00
18 ? 00 00

1) 6 1 25
6 0 06 0X0

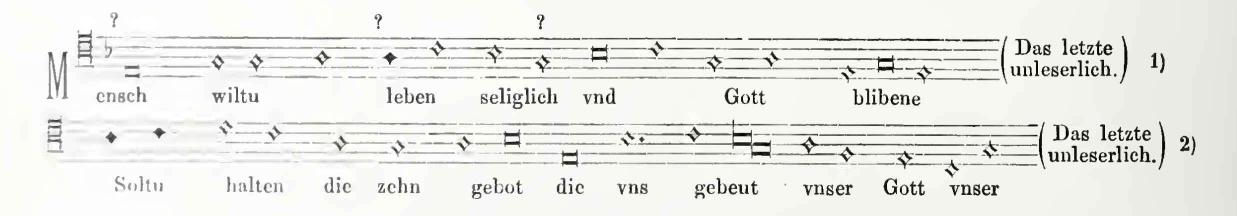
? 310

Viel deutlicher ist der Inhalt des rechts liegenden Buches zu erkennen. Es ist ein kirchliches Gesangbuch. Auf der linken Seite steht mit wie nachstehend abgeteilten Zeilen:

XIX



auf der rechten:



D.

1) Die beiden Ziffern 6 undeutlich.
2) ewiglich.
3) Die Noten zu diesem Liede sind sehr undeutlich.

und damit haben wir ein höchst interessantes Dokument.[1]) Das Lied links: „Komm' heil'ger Geist" wird noch heute unter dem Namen Luthers in allen protestantischen Kirchen gesungen und in seiner lateinischen Urform beim Pfingstfest in den katholischen. Die Melodie ist für die Tenorstimme im Altschlüssel geschrieben. In den Musikbüchern der damaligen Zeit enthielt gewöhnlich der Tenor die Melodie, hier ist jedoch für die Tenorstimme nur die Begleitung aufgezeichnet. Das lateinische Veni, sancte spiritus, wird dem König Robert von Frankreich, dem Sohn Hugo Capets, der im Jahre 1031 starb, zugeschrieben. Deutsche Übersetzungen und Nachbildungen davon gab es schon vor Luther eine ganze Anzahl, diejenige, welche mit Luthers Wortlaut am meisten übereinstimmt, ist gedruckt im Basler Plenarium oder Evangelybuoch vom Jahre 1514. Auch die Melodie existirte schon vor Luther in derselben Form. In lutherischen Gesangbüchern kommt das Lied zum erstenmal vor im Erfurter Enchiridion von 1524, dann in Johann Walters „Geystliche gesangk Buchleyn. Wittenberg M. d. i i i j." (Druckfehler für 1524). Der Text des Liedes bei Holbein weicht von beiden Büchern in einigen Kleinigkeiten ab, so dass die Möglichkeit noch immer nicht ausgeschlossen ist, hier ein vorlutherisches also katholisches Gesangbuch zu haben. Den letzten Zweifel aber, dass dieses Gesangbuch ein lutherisches ist, hebt das Lied der rechten Seite „Mensch wiltu leben seliglich," ebenfalls für die Tenorstimme mit Altschlüssel, aber hier als Trägerin der Melodie. Dieses Lied erscheint zuerst in Johann Walters Gesangbüchlein von 1524 und ist eine Originaldichtung von Luther, auch die Melodie kann nicht als eine entlehnte nachgewiesen werden.

Sowohl im Erfurter Enchiridion, als auch in dem Walterschen Gesangbüchlein steht das Lied „Komm heil'ger Geist" unter Nr. II, das Lied „Mensch, wiltu leben" in letzterem unter Nr. XIX, außerdem weichen die Lieder bei Holbein von dem einzig bekannten Exemplar der Tenorstimme des Walterschen Gesangbüchleins in der Königlichen Hof- nnd Staatsbibliothek in München sowohl in Typographie als auch Orthographie etwas ab [2]). Außer den beiden genannten ist bis zum Jahre 1533 eine ganze Reihe von lutherischen Gesangbüchern erschienen, in keinem aber stehen die Lieder unter Nummer 19 und 20 oder folgen aufeinander wie bei Holbein. Zudem endigt das erste Lied in allen Ausgaben auf ein doppeltes Halleluja und wiederholt nicht das letzte Wort „gesungen". Die ganze Art, in welcher das Buch gemalt ist, weist darauf hin, dass Holbein ein vorliegendes Modell genau nachahmte, wir müssen also annehmen, der Künstler habe einen uns unbekannten Nachdruck des Wittenberger Gesangbuches gehabt, wobei man immerhin zugeben könnte, dass die Zusammenstellung dieser beiden Lieder auf zwei gegenüberstehenden Seiten eine Freiheit des Künstlers ist, der dabei der Vorliebe des Porträtirten gerade für diese beiden Gesänge nachgab. Jedenfalls aber ist es erwiesen, dass dieses Liederbuch ein protestantisches ist; dasselbe begrenzt in Bezug auf die Persönlichkeit des Dargestellten den Kreis abermals enger. Wir wissen, dass Bourbon im Jahre 1534 in Paris ins Gefängnis geworfen wurde, weil er zur Reformation hinneigte, er stand in London in engem freundschaftlichen Verkehr mit Thomas Cranmer, dem Erzbischof von Canterbury, welcher die Trennung der englischen Kirche vom römischen Stuhl aus Anlass der Ehescheidung Heinrichs VIII. vollziehen half, schon vorher die Tochter des protestantischen Pfarrers Osiander in Nürnberg geheiratet hatte, der Führer der ganzen protestantischen Bewegung in England war und unter der blutigen Mary im Jahre 1556 seinen Glauben mit seinem Tode auf dem Scheiterhaufen bezeugte. An Thomas Cranmer ist in den Nugae eine Reihe freundschaftlicher Verse gerichtet, und in dem schon öfters angeführten Briefe Bourbons steht ein Gruß an denselben allen andern voran.

Die Persönlichkeit des Jean de Dinteville ist durch die Angabe von Policy auf dem Globus unwiderleglich erwiesen. Rechnen wir zu allen für Bourbon angeführten Gründen noch hinzu, dass er der Schützling und Freund dieses Edelmannes war, so werden wir an der richtigen Bestimmung nicht mehr zweifeln. Der Name Policy auf dem Globus steht wie ein Angelpunkt zwischen beiden, Bourbon hat erstens dieses Schloss der Dinteville im allgemeinen besungen, Nugae IV, 108

Quae domus est hodie recte appellata πολὺ ζῆ;[1])
Nempe, in quam nil Mors pallida iuris habet.

1) Vergl. über die Lutherlieder: Philipp Wackernagel: Martin Luthers geistliche Lieder. Stuttgart, S. G. Liesching.

2) Das D zwischen den beiden letzten unbeschriebenen Zeilen bei Holbein bezeichnet den Bogen des Druckes, in dem Münchener Exemplar des Walterschen Gesangbüchleins steht an der Stelle D;;;;, im Gemälde ist der Raum dicht hinter D beschädigt.

1) Viel Leben. Nach dem Itacismus der Renaissance ausgesprochen. Das Wort bewahrheitete sich nicht, denn die Familie starb nach wenigen Generationen aus.

und mehr noch den Neubau Jeans im besondern gefeiert.

Jean de Dinteville ist einer der vornehmen Herren der damaligen Zeit, die mit ihrem Gelde und ihrer gesellschaftlichen Stellung gern einen Gelehrten und Dichter unterstützten, indem sie dadurch ihr Interesse für Kunst und Wissenschaft zeigen konnten und von dem Schützling in seinen Schriften gefeiert wurden. Hier hat sich der Sprössling einer alten Adelsfamilie, der Gesandte eines mächtigen Reiches mit seinem gelehrten Freunde und dessen umfangreichem, wissenschaftlichem und künstlerischem Apparat abbilden lassen, stolz, dadurch seine geistigen Neigungen und seine Gönnerschaft dokumentiren zu können.

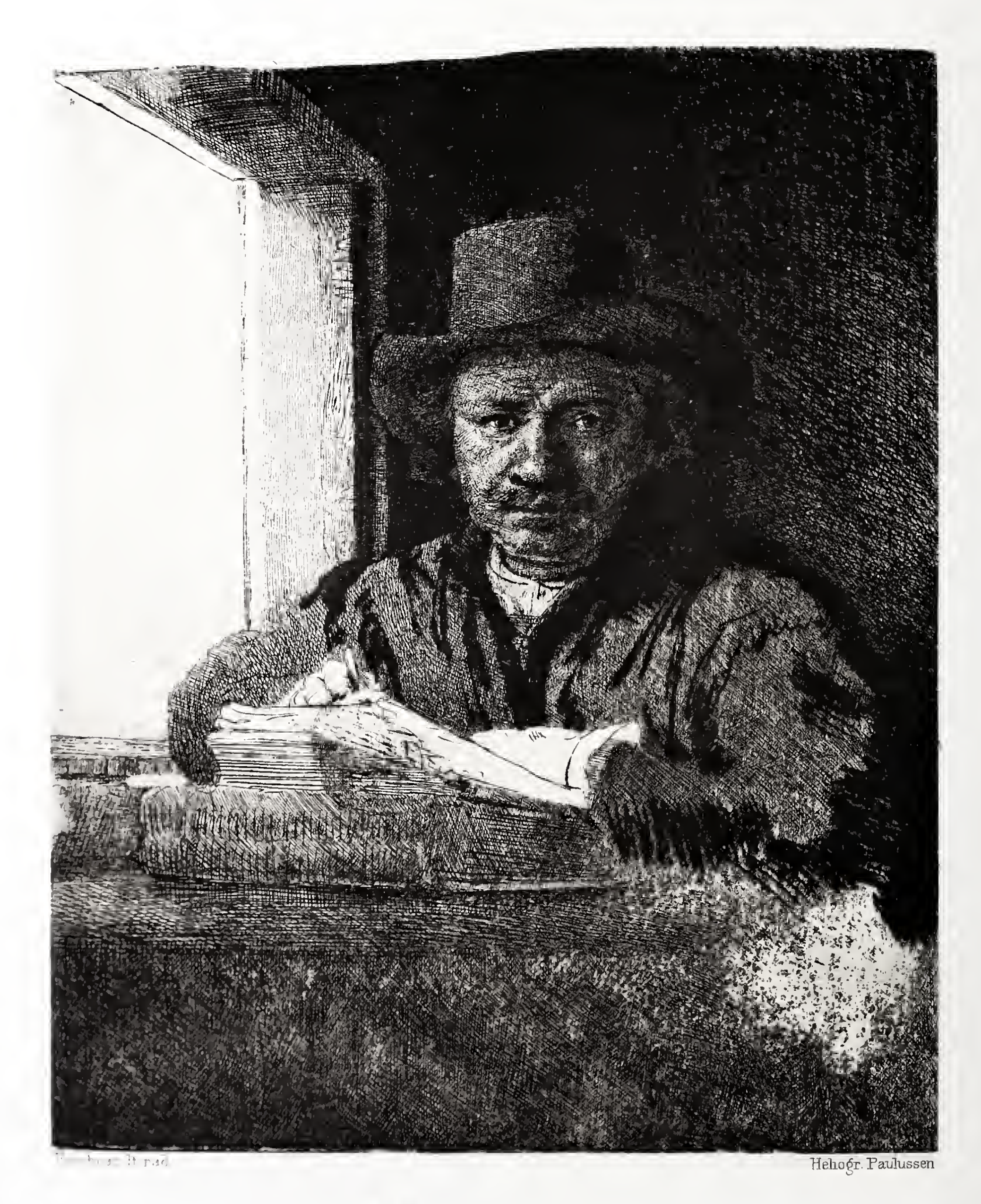
Die Lösung des zweiten Rätsels in dem Bilde ist sehr viel kürzer gegeben. Der Zufall, dass das Gemälde in der National Gallery auf dem Fußboden steht, hat bei verkürzter Betrachtung in dem gestreckten Gegenstand im Vordergrunde die verlängerte Darstellung eines menschlichen Schädels erkennen lassen, auch in der Photographie kommt derselbe deutlich heraus, wenn man den Gegenstand von rechts oben nach links unten stark verkürzt ansieht. Der Totenschädel kehrt in dem Gemälde noch einmal wieder und zwar an dem Hutkleinod das Gesandten. Es lag nahe, an irgend eine Beziehung desselben vielleicht als Emblem des Jean de Dinteville zu denken, aber das Wappen der Familie zeigt zwei schreitende Leoparden von Gold übereinander in schwarzem Felde. Wir besitzen ein Bildnis von Holbein, welches eine noch viel deutlichere Erinnerung an den Tod enthält. Das Porträt des Sir Bryan Tuke in München. Hinter dem Dargestellten schiebt ein Totengerippe den Vorhang zur Seite und zeigt auf eine fast abgelaufene Sanduhr; dazu trägt das Bild die lateinische Hiobstelle: Nunquid non paucitas dierum finietur brevi? Wir brauchen zur Erklärung noch nicht wirklichen Lebensüberdruss bei dem Dargestellten annehmen; wenn sich jemand porträtiren lässt, so beweist er damit doch mindestens nicht Hass gegen seine gegenwärtige Erscheinung — sondern vielleicht nur ein überfrommes Gemüt, welches dadurch seine feste Hoffnung auf ein besseres Leben nach diesem irdischen ausdrücken wollte. Der Gedanke an den Tod war dem damaligen Geschlecht und vor allem Holbein vertraut, und zwar meistens im Gegensatz zu blühender Lebenskraft: in diesem Sinne ist von deutschen Meistern der Tod oft dargestellt worden ein junges Weib küssend. Holbein selbst hat dieses Thema in seinem Totentanz ausführlich und ergreifend behandelt. Leicht könnte man in diesen Darstellungen die Aufforderung lesen, das Leben, weil es kurz ist und plötzlich abgerissen werden kann, erst recht zu genießen. Wo wäre blühendere Kraft dargestellt als in dem Longfordbilde? Links der frische von Gesundheit strotzende Mann im vollen Genuss des Lebens mit allen Gütern, die dem gesellschaftlich Bevorzugten im reichsten Maaß zugänglich waren, rechts der Geistesgewaltige, der Dichter und Denker, der Besitzer aller der Instrumente, welche dazu dienen, das Leben zu erforschen und zu veredeln. Man könnte den Schädel als zu dem gelehrten Apparat gehörig denken, aber die Wiederkehr an dem silbernen Hutkleinod des Gesandten legt ihm eine höhere Bedeutung bei. Vielleicht wollte der Maler aus beiden oben angeführten Gründen an den Tod erinnern, aber doch nicht so, dass der Charakter des Bildes ein düsterer wurde, und deshalb wählte man diese eigentümliche Art, den Totenkopf darzustellen. Ein religiöses Moment liegt ohnehin in dem Bilde durch das Liederbuch neben dem protestantisch gesinnten Bourbon und durch das Kruzifix, das der Vorhang eben sehen lässt, neben dem jedenfalls katholischen Gesandten.

Das Longfordbild ist eines der bedeutendsten in dem ganzen Werk Holbeins; der Künstler hat außer in diesem wohl in keinem Tafelbilde eine lebensgroße Bildnisgruppe in ganzen Figuren gemalt. Wenn man aus den Windsorzeichnungen auf das verlorene Moresche Familienbild schließen kann, so erreichte dasselbe in den einzelnen Figuren nicht dieses Format [1]), und die Bildnisgruppe auf der Madonna des Bürgermeisters Meyer ist bedeutend kleiner; aber auch künstlerisch gehört dieses Bild zu den größten Leistungen Holbeins. Mit staunenswerter Sorgfalt ist es bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführt, und doch beherrscht bei der fast unglaublichen Gegenständlichkeit des reichen Stofflichen der geistige Ausdruck der Köpfe, die charakteristische Haltung der ganzen Personen das Gemälde in vollendeter Weise. Dieselbe Erscheinung in kleinerem Raum haben wir bei dem Bildnis des Joerg Gyze vom Jahr vorher, und mit diesem Bild hat das unsrige auch die glänzende Kraft und weiche Harmonie der Farbe gemein, aber mehr noch wird man an die Darmstädter Madonna gemahnt; es ist dasselbe Konzert ähnlicher klarer und leuchtender Farben, in dem größeren Format noch mächtiger entwickelt. Woltmann hat bei dem Joerg Gyze an Quentin Massys

---

1) van Mander nennt es allerdings lebensgroß.





Heliogr. Paulussen

SELBSTBILDNISS.

(… K. K. HOFBIBLIOTHEK, WIEN.)

erinnert, dessen Werke Holbein bei seiner zweiten Reise nach England studirt hatte. Greifen wir in des Künstlers jüngere Jahre zurück, so finden wir ihn unter dem mächtigen Einfluss des Lionardo. Bernardino Luini, der Schüler Lionardos, klingt in Holbeins Abendmahl auf Holz in Basel wieder, den Einfluss des Meisters selbst aber finden wir in den beiden Idealbildnissen der Dorothea Offenburg ebenfalls in Basel; von ihm hat Holbein überhaupt seine in besserem Sinne als bei Lionardo porzellanartige Glätte der Malerei angenommen, die allein ihm diese wunderbare Durchführung bis in alle Einzelheiten, dieses ehrliche Durchzeichnen der Gegenstände bis in die tiefsten Schatten gestattete, von ihm aber auch die ruhige Größe in Erscheinung und Auffassung. Die Darmstädter Madonna ist urdeutsch und ureigentümlich, und doch in Größe wie Arbeit ein Patenkind Lionardos. Dieselbe edle und selbständig verkörperte Größe finden wir in „den Gesandten“, und wenn die Farbenharmonie weicher und noch um etwas voller geworden ist als in der Darmstädter Madonna, so verdankt Holbein das der Anschauung seines älteren Kunstgenossen Quentin Massys.

Auf dem Erdglobus in dem Gemälde ist in Deutschland nur eine Stadt angegeben, und diese mit größeren Buchstaben als alle übrigen Städte: Nürnberg. Vielleicht eine Huldigung des im Auslande lebenden Meisters an die heimatliche Kunst, die in Nürnberg ihren Mittelpunkt hatte, wo der große Albrecht Dürer, der sich mit Holbein in den Siegeskranz der deutschen Kunst teilt, wenige Jahre vorher aus diesem Leben geschieden war.

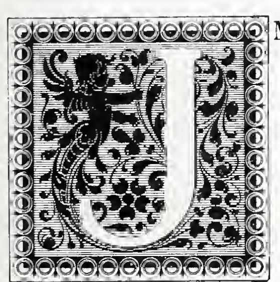
REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

MIT ABBILDUNGEN.

III.

Das Mannesalter.



IM JAHRE 1639 thut Rembrandt einen gewaltigen Schritt über das bisher Erstrebte hinaus durch seinen *Tod der Maria* (99), nächst dem Hundertguldenblatt die großartigste und die am eingehendsten durchgebildete seiner radirten Kompositionen. Hat er auch noch nicht das ihm ganz ausschließlich eigne malerische Verfahren des Helldunkels, des Aufbaus der Komposition auf den großen Gegensätzen des Lichtpunktes und der Schattenmassen gefunden, so greift er hier zum erstenmal zu einem Instrument, mit dessen Hilfe er ganz besondere Wirkungen erzielen sollte und das ihm eine ganz andere Feinheit und zugleich Freiheit des Gebarens sicherte, als die Radirnadel: nämlich zur kalten Nadel, die nicht bloß den Firnis aufritzt und daher der nachfolgenden Ätzung bedarf, sondern auf dem Grunde einer leichten Vorätzung direkt ins Kupfer eingreift und somit von den Zufälligkeiten der Ätzung unabhängig bleibt. Mit spielender Leichtigkeit handhabt er hier bereits dieses Instrument, das er bisher nur ganz beiläufig verwendet hatte; es dient ihm vortrefflich dazu, einerseits das Bewegliche in Ausdruck und Gebärde wiederzugeben, anderseits durch den Grat, der am Rande jedes kräftig in das Kupfer geritzten Striches stehen bleibt und, wenn er nicht absichtlich beseitigt wird, die Druckerfarbe in verstärktem Maße festhält, jenen samtigen Schmelz und jene Kraft hervorzurufen, die ihm zur Erreichung der gewollten phantastischen Wirkung unentbehrlich waren.

Über dieser tief ergreifenden Darstellung ist eine solche Fülle heitersten Lichts verbreitet, dass in dem Beschauer notwendiger Weise die Empfindung erwächst, hier handle es sich um mehr als das gewöhnliche Todeselend, hier erfolge die Befreiung und Verklärung einer Heldin und Dulderin. Die Schar der Männer und Frauen aber, die das Sterbelager umringt, steht nicht gleich einem antiken Chor in würdevoller Haltung da; sondern alle, in inniger Fürbitte für die dahinscheidende Seele vereint, äußern ihre innige Teilnahme durch die lebhaftesten Gebärden, ohne dabei irgend eine Rücksicht auf den Beschauer zu nehmen. — Der Augenblick ist genau bezeichnet: es ist derjenige, worin das Leben den Körper der Dulderin verlässt; für die Umstehenden der kurze Stillstand zwischen der gespannten Erwartung des



Der Tod der Maria (B. 99).

Endes und der dann ausbrechenden Verzweiflung. Die ausgebreiteten Arme des Johannes bekunden dass der Kampf aus ist; der im Vordergrund sitzende Priester unterbricht die Vorlesung der heiligen Gesänge, um auf die Dahingeschiedene zu blicken; der Arzt hält tiefernsten Angesichts sein Hand an den Puls, dessen Regungen er nicht mehr spürt; der feiste Hohepriester, zu Häupten des Betts in gleichgültiger Haltung stehend, nimmt eine würdevoll bekümmerte Miene an. Tiefste Stille herrscht in dem Gemach; der fragend seinen Kopf durch den Vorhang Steckende wird zur Ruhe verwiesen.——. In diesem feierlichen Augenblick öffnet sich, den Teilnehmern unbemerkbar, die Decke des Gemachs, und in dem breiten Lichtstrahl, der das Bett plötzlich erhellt, zeigen sich die Engel in sehnsuchtsvoller Bereitschaft, die dahingeschiedene Seele aufzunehmen.

Die Entfaltung reichen Prunks bei einer Szene von solcher Innerlichkeit erinnert noch an die Jugendzeit. Reiche Gewänder, phantastisches Mobiliar bieten das konventionelle Bild des Orients; die Halle, obwohl nur mit einer schlechten Balkendecke versehen, wölbt sich zur Höhe eines Doms empor. Aber dieser Prunk fordert nicht an und für sich Beachtung, sondern ordnet sich der Darstellung vollständig unter. Er dient nur dazu, den Eindruck jener poesievollen und schönheitstrunkenen Phantastik, die für Rembrandts Schöpfungen aus dieser mittleren Zeit seines Lebens bezeichnend ist, zu vervollständigen und zu steigern.

Denn wenn auch der Künstler hier wie stets durchaus auf dem Boden der Wirklichkeit steht, so schaltet er doch mit deren einzelnen Elementen völlig frei nach seinen souveränen, von aller Realität durchaus unabhängigen Zwecken. Es ist nicht der Mensch mit seinen durch die zufällige Gestaltung der Außenwelt bedingten Gefühlen der Teilnahme und des Mitleids, der zu uns redet, sondern der selbstherrliche Künstler, dem es nur um die möglichst treue und deutliche Wiedergabe der in seinem Innern schlummernden Visionen zu thun ist. Dadurch dass er sich frei von der Außenwelt wie von seinem Gegenstande hält, vermag er ihn von innen heraus zu ergreifender Gestaltung zu bringen und gewinnt er allein die Kraft, Vorgänge des gewöhnlichen Lebens zu adeln und ins Poetische zu verklären. Das ist die Periode seines Lebens, die Bürger als die einer von äußerster Poesie erfüllten Originalität und Phantastik bezeichnet. Von hier aus können wir uns am besten erklären, wie sich in Rembrandt das aristokratische Künstlergefühl, das Bewusstsein von dem hohen Beruf der Kunst, das in ihm mehr und mehr erstarkte, entwickelt hat.

Im demselben Jahre 1639 schilderte er sich in jenem berühmten *Selbstbildnis* (21), worin er malerisch in einen gestickten Sammetmantel gehüllt, mit dem Sammetbarett auf den langwallenden Locken, auf eine Mauer sich lehnend erscheint. So glänzend die Behandlung dieses Blattes ist, so gut auch die etwas zurecht gestutzte und absichtlich repräsentirende Haltung ihm als einem Fürsten im Reiche des Geistes steht: dass es sich durch besondere Ähnlichkeit auszeichne, wird man nach einem Überblick über seine sonstigen Selbstbildnisse nicht wohl behaupten können. Aber zum volkstümlichsten ist es geworden. — Uytenbogaert, der Goldwäger (281), aus demselben Jahre, weist auf eine starke Mitarbeiterschaft derselben Schülerhand, die das Ecce homo von 1636 ausgeführt hat. Eine so arge Verzeichnung, wie sie das linke Bein des knieenden Jungen zeigt, die falsche Verkürzung des Hängebretts u. s. w. dürfen Rembrandt nicht zur Last gelegt werden.

Ähnlich dem Tode der Maria sind die unvollendete große Darstellung im Tempel (49), die Taufe des Kämmerers (98) und der Triumph des Mardochäus (40) behandelt. Immer mehr entsagt Rembrandt in seinen religiösen Darstellungen der dramatischen Greifbarkeit und Lebendigkeit und legt dafür allen Nachdruck auf die Ausgestaltung des innern verhaltenen Seelenlebens. — In einigen kleineren Blättern beginnt er auch schon Nachteffekte zu verwenden, so in der Ruhe auf der Flucht (57), in dem Schulmeister (128).

Im Anfang der vierziger Jahre wird ihn der große Auftrag der Schützengesellschaft, die 1642 vollendete Nachtwache, stark in Anspruch genommen haben. Dann schnitt 1642 der Tod seiner Frau, der liebenswürdigen heiteren Saskia, deren Schelmenaugen so hell ihm geleuchtet hatten, tief in sein Leben ein. Die Radirungen dieser Jahre tragen daher auch mehr den Charakter von Gelegenheitsschöpfungen, die wesentlich dazu dienen, gewissen Stimmungen zum Ausdruck zu verhelfen. Bald schildert er einen nachdenkenden Philosophen (105) bei geheimnisvoll-anheimelndem Schummerlicht; bald giebt er eine Idylle, wie im Eulenspiegel (188), bald ein Stillleben, wie im liegenden Schwein (157). Vor allem aber wendet er nun mit Vorliebe und Entschiedenheit seine Aufmerksamkeit der *Landschaft* zu, schafft jene endlosen und so mannigfach

belebten Fernsichten, die den Charakter des Landes in seiner vollen Eigenart erfassen, aber ihn ins Heroische steigern.

Die beiden großen, mit ungemeiner Sorgfalt und Klarheit durchgeführten Landschaften, die Hütte beim großen Baum (226) und deren Gegenstück, die Hütte mit dem Heuschober (225), geben in unvergleichlicher Weise den Charakter der endlosen, von zahlreichen Wasserläufen durchfurchten Fläche wieder; die Mühle (233) aus demselben Jahre 1641, ist an Duft und Feinheit wohl überhaupt das schönste Blatt, das er auf diesem Gebiete hervorgebracht hat, aber zu völlig freiem Schalten mit den Elementen der Landschaft gelangt er erst in der berühmten, im Jahre 1643 entstandenen *Landschaft mit den drei Bäumen* (212). Der vereinsamte Mann ballt da sein ganzes überquellendes und auseinander stiebendes Empfinden zu einer Leistung höchster, von keinem andern Künstler auch nur annähernd erreichter Kraft zusammen und beendigt das Blatt so sorgfältig mit allen ihm nur irgend zu Gebote stehenden Mitteln, dass es in Bezug auf die Durchführung nur mit dem andern Hauptwerk seines Lebens, dem Hundertguldenblatt, verglichen werden kann. In der Verwendung phantastisch packender Lichtgegensätze aber erinnert es noch sehr an die Verkündigung an die Hirten von 1634. Doch während es dort die Darstellung eines göttlichen Wunders galt, wird hier die Natur in ihrem dämonischen Walten verkörpert. Rembrandt verleiht dieser Natur Seele und Leidenschaft: die Gewalten des Himmels sind mit Leben und Persönlichkeit ausgestattet, die Wolkengebilde wirken und wüten wie bewusste Wesen; und auch die Erde, mit dem reichen Leben, das sie trägt, erscheint wie ein geschlossener Organismus. Das Drama, das hier vorgeführt wird, weist über die gewöhnlichen menschlichen Leidenschaften hinaus: es ist, im Bilde der Natur dargestellt, der Kampf, der sich in des Künstlers eigenem, überreichem und überstarkem Innern abspielt, der alte Kampf zwischen hellleuchtenden ewigen Mächten des Lichts und den stets grollenden Gewalten der Finsternis. Hier ist poetische Verklärung der Natur aus jenem Künstlerinstinkt heraus, der sich durch keine Regeln ersetzen lässt, sondern in jedem Fall nach dem besonderen Seelenbilde, um dessen Verkörperung es sich handelt, seine Entscheidungen trifft. Die Bäume hätten nur von etwas anderem Verhältnis, der Horizont nur etwas anders gewählt zu sein brauchen, so wäre gerade das Ergebnis, das dieses Blatt mit Fug und Recht so überaus berühmt gemacht hat, nicht denkbar gewesen. Ein wesentliches Verdienst liegt also hier gerade in der Komposition, auf die Rembrandt ein weit größeres Gewicht zu legen pflegte, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist.

Dargestellt ist eine geringe Erhöhung innerhalb einer endlosen Fläche; es ist die beschattete Seite des Hügels, die dem Beschauer zugekehrt ist; eine Fülle von Leben -- Menschen, Tiere, Pflanzen — wimmelt in diesem Schatten. Doch der Blick hält sich dabei nicht auf; er ist durch den fahlen blendenden Lichtschein des Horizonts gebannt, von dem der Hügel, nur um so dunkler erscheinend, sich scharf abhebt. Gegenüber dem Licht aber ballen sich auf der anderen Seite des Himmels die Wolken, vom beginnenden Regen gedrängt, zu unheimlichen Massen, bereit den Kampf mit dem Licht zu bestehen. Die Vögel suchen sich angsterfüllt vor dem Unheil zu retten. Auf der Erde aber, die gefesselt diesen Aufruhr der Elemente über sich ergehen zu lassen hat, steht einsam die Gruppe der drei Bäume da, eine gewaltige in den Himmel hineinragende Masse; die Bäume selbst aber schmiegen sich aneinander, wie um sich gegenseitig Schutz und Stütze zu leihen.

Durch die geniale Neuerung, wie andere vor ihm mit Linien und Farben, so hier die Komposition auf dem Gegensatz der Lichteffekte aufzubauen, vor allem aber in seinem geheimnisvollen Verkehr mit dem Naturgeist (Bode) bewährt sich Rembrandt als der erste und größte moderne Landschaftsmaler. Und bemerkenswert ist es, dass er gerade um die Mitte der vierziger Jahre auch fast alle seine gemalten Landschaften geschaffen hat. — Ein Blatt aus dem Jahre 1645, die Ansicht von Omval in der Nähe von Amsterdam (209), erscheint als das friedlich-heitere Gegenstück zu der Landschaft mit den drei Bäumen. Während die Gräser des Vordergrundes noch mit derselben liebevollen Sorgfalt ausgeführt sind, wie dort, kündet bereits das Laub der Weiden den Übergang zu einer mehr allgemeinen, flüchtigeren aber auch leichteren Behandlungsweise an. Den gleichen idyllischen Charakter tragen der Eulenspiegel (188) und die kleine Landschaft mit der Hirtenfamilie (220).

Im ganzen war die Thätigkeit Rembrandts während der Mitte der vierziger Jahre eine verhältnismäßig eingeschränkte. Ein Wandel bereitete sich in seinem Wesen vor. Hatten die bis dahin geschaffenen Werke noch immer einen mehr oder weniger deutlichen Zusammenhang mit den übrigen Erzeugnissen der Zeit gezeigt, so trat fortan der selbst-

Die Landschaft mit den drei Bäumen (B. 212).

herrliche Künstler, der eine Welt ganz eigener Art zu offenbaren hatte, immer mehr hervor. Als Grenzscheide lässt sich dafür etwa das Jahr 1647, da er mit dem ersten seiner größeren, nach dem Leben gemachten Bildnisse hervortrat, angeben. In das vorhergehende Jahr 1646 aber fallen einige meisterhaft durchgeführte *Aktstudien* (193, 194, 196) sowie die berüchtigte Darstellung des Paares auf dem Bett (le lit à la française, 186). Man hat ihm dieses sowie einige Blätter verwandten Inhaltes als Werke, die eines großen Künstlers unwürdig seien, absprechen wollen (Dr. Sträter). Vosmaer dagegen hat darauf hingewiesen, das die damalige Zeit, auch in der Litteratur, eine ganz andere Stellung zu solchen Natürlichkeiten eingenommen habe als die unsere; die Anschauungsweise sei eine rohere aber auch harmlosere gewesen. Dass alles, was in der Natur besteht, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erwählt werden könne, lässt sich nicht wohl leugnen. Eine Nebenabsicht, wie die Erregung der Sinnlichkeit bei dem Beschauer, hat Rembrandt, der Darstellungen solcher Art überhaupt nur in Radirung nicht aber als Gemälde gefertigt hat, offenbar nicht verfolgt, denn er hat den Gegenstand in durchaus künstlerischer, eigenartig eindringender Weise erfasst. Dass er aber diese Aufgabe mit Lust und Behagen durchgeführt habe, also mit seiner eigenen Sinnlichkeit dabei stark beteiligt gewesen sei, lässt sich eben so wenig leugnen. Man wird also gut thun, solche Blätter als Menschlichkeiten hinzunehmen, die dem Künstler nicht gerade zum Ruhme gereichen, aber vermöge der Unbefangenheit ihrer Auffassung doch einen wesentlichen Beitrag zur Erfassung seiner nach allen Richtungen frei sich auslebenden Natur bilden.

Die Blütezeit.

Die dritte Periode in der Entwickelung Rembrandts, die etwa mit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre zusammenfällt — die Jugendzeit wird hier nicht als eine besondere Periode gerechnet — sondert sich nicht schroff von der vorhergehenden und der folgenden, dagegen wird sie dadurch gekennzeichnet, dass sie zu ihrem Mittel- und Höhepunkt das Hundertguldenblatt hat. Sie ist also die Zeit seiner höchsten Blüte, während die Perioden des Keimes und Wachsens ihr vorgehen, die Periode der größten Reife ihr nachfolgt. So lange es noch Schwierigkeiten für ihn zu überwinden gab, hatte ihn einerseits die Naturnachahmung als solche, andererseits die lebendige Herausgestaltung eines bestimmten Vorganges reizen können; nun aber sah er sich in der Lage, ohne Rücksicht auf das Wunder- und Unterhaltungsbedürfnis der Menge, dem Gott in seinem Busen frei zu folgen und Werke zu schaffen, die nicht einem bestimmten Plan entwuchsen oder einem äußeren Zweck zustrebten, sondern als unmittelbare Ausflüsse seiner Natur unwiderstehlich nach Gestaltung drängten. Hier wird von dem Werkzeug zu handeln sein, das er sich im Helldunkel für die vollkommene Wiedergabe seiner Ideen geschaffen; in seinen Erfindungen aber war er vollkommen willenloses Werkzeug einer in ihm wirkenden höheren Kraft. Daher denn der Verfasser des Buches „Rembrandt als Erzieher“ ihm als höchsten Ruhmestitel anrechnen konnte, dass Programmlosigkeit sein Programm heiße; dieses sei das künstlerischste aller Programme, ja im Grunde das einzige wahrhaft künstlerische Programm. Rembrandt erweise sich als so urdeutsch dadurch, dass er seinem eigenen Kopf folge. Doch lässt er sich hierin nicht etwa vom Eigensinn treiben, sondern folgt nur seiner Natur und dem Gebote der Ehrlichkeit. Nur aber wer ehrlich ist, kann die Wahrheit erkennen, heißt es in derselben Schrift.

Der feinsinnige französische Maler und Schriftsteller Fromentin hat in seinem Buch Les maîtres d'autrefois (S. 295) als das Wesentliche der Rembrandtschen Kunst jene Entfernung des Standpunktes bezeichnet, die die Gegenstände lebendig und doch greifbar erscheinen lasse. Bei keinem anderen Maler findet er (S. 379) eine solche Durchgeistigung der Gesichter, so ergreifenden Ausdruck, solche Kraft und Reinheit des Empfindens, wie bei Rembrandt; kurz etwas, das so schwer festzuhalten, so schwer darzustellen sei und das je auf eigenartigere, gewähltere oder vollkommenere Weise wiedergegeben worden sei. Je mehr er an Jahren zunimmt, um so reicher entfaltet sich auch seine Kunst; aber um so eigenartiger und rätselvoller wird auch seine Erscheinung, um so weniger in die gewöhnlichen Begriffe von Kunst und Künstlerschaft hineinpassend.

Er offenbart sich nämlich immer mehr und so auch schon in der Periode, die uns jetzt zu beschäftigen haben wird, als ein Wesen seiner eigener Gattung, als jener Erzaristokrat, dessen Bild uns Baldinucci auf Grund der Berichte eines Schülers von Rembrandt, Bernhard Keihl[1]) in so greifbarer Gestalt zeichnet. Der Eigenart seiner Malweise,

---

1) Siehe über ihn den Artikel von E. Michel in Oud-Holland VIII (1890).

sagt er, entsprach durchaus die seiner Lebensführung; er war ein ausgesuchtes Original (umorista), das sich nicht im geringsten um das Gerede der Leute kümmerte. War er bei der Arbeit, so hätte er nicht den mächtigsten Herrscher der Welt eingelassen. Daneben aber zeichnete ihn eine bisweilen bis zur Wunderlichheit getriebene Güte aus. Dass er den Umgang mit schlichten, einfachen Leuten mit Vorliebe gepflegt hat, geht aus der Reihe der Bildnisse, die er gefertigt, sowie aus den spärlichen Nachrichten, die wir über ihn besitzen, hervor; er legte — woraus ihm Sandrart einen Vorwurf macht — keinen Wert darauf, „seinen Stand zu beobachten", wenn auch die Angabe desselben Schriftstellers, dass er sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet habe, aus dem Sinn jener hochtrabenden gespreizten Zeit zu erklären und danach richtig zu stellen ist. Dafür weiß aber Baldinucci die hohe Meinung, die Rembrandt von seiner Kunst gehabt hat, ins rechte Licht zu stellen. Verkaufte man, erzählt er, Dinge, die mit der Kunst in Zusammenhang standen, namentlich Gemälde und Zeichnungen großer Meister, so machte Rembrandt gleich von Anfang an ein so hohes Gebot, dass niemand sich fand, um ihn zu überbieten, und er pflegte zu sagen, er verfahre so, um seinen Beruf in Achtung zu erhalten. Da erscheint denn der Bankrott, in den er schließlich verfiel, anders begründet als durch bloße Sammelwut und Verschwendungssucht. Sandrart berichtet von seinen hohen Einnahmen; seine Behausung in Amsterdam sei mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruktion und Lehre erfüllet gewesen, deren jeder ihm jährlich in die hundert Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Malwerken und Kupferstücken erhalten, der sich auch in die 2 — 2500 Gulden bares Geldes belaufen, samt dem, was er durch seine eigene Handarbeit erworben. Liest man dann weiter bei Baldinucci, dass er diejenigen seiner Radirungen, die man auftreiben konnte, um jeden Preis und in ganz Europa aufkaufen ließ, weil sie ihm nicht hoch genug gewürdigt zu werden schienen, dass er insbesondere in Amsterdam die Erweckung des Lazarus, von der er nach Baldinuccis naivem Ausspruch die Platte doch selbst noch besaß, auf Versteigerungen bis zu 50 Thalern treiben ließ, so überzeugt man sich leicht davon, dass er in Geldangelegenheiten mit fürstlicher Großartigkeit verfuhr, nicht aber sich von kleinlichen Interessen und schmutzigem Geiz leiten ließ, wie eine spätere Zeit, der jedes Verständnis für eine solche ungebundene Künstlerindividualität fehlte, zu wiederholten Malen behauptet hat. Wenn Hoogstraeten berichtet, dass er Rembrandt 80 Reichsthaler für den Eulenspiegel des Lucas van Leyden, einen außerordentlich seltenen Stich, habe zahlen sehen; wenn Sandrart in dem Leben dieses Lucas van Leyden auf Grund der Aussagen eines Augenzeugen, des Radirers Johann Mayr, erzählt, Rembrandt habe auf einer Versteigerung für vierzehn Hauptblätter des Lucas von Leyden in ausgewählten Drucken 1400 Gulden gegeben, so sind das weitere Beweise für seine echte Kunstbegeisterung. Denn sein Geld in Kunstwerken anzulegen daran dachte damals noch niemand.

Folgte somit Rembrandt in der Kunst wie im Leben ganz seinem eigenen Impulse, so schuf er sich auch eine Stellung, die ihn durchaus über die in künstlerischen Dingen üblichen Einteilungsweisen hinaushob. Auf ihn lassen sich die Begriffe Realismus und Idealismus, die beide bestimmte Zweckbeziehungen ausdrücken, gar nicht anwenden. Denn ist er auch insofern Realist, als er stets von der Natur ausgeht und in ihr seine Lehrmeisterin und sein unerreichbares Muster erkennt, so bleibt er doch nie in deren bloßer Nachahmung befangen, sondern überwindet und verklärt sie durch die Kunst seiner poetischen Anschauungsweise. Seine Subjektivität aber erweist sich dadurch zugleich als die höchste Objektivität, dass er nicht willkürliche Ausgeburten seiner Phantasie sondern naturnotwendige Ausflüsse seines schöpferischen Innern zur Verkörperung bringt. Idealist wiederum ist er im besten Sinne, wie jeder echte Künstler, der einem in seinem Innern ruhenden Inhalt greifbare Gestalt zu geben hat: da er aber stets nur von malerischen Vorausetzungen, nie von außerkünstlerischen Gedankenverbindungen ausgeht, so behalten seine Darstellungen, seien sie auch noch so übernatürlichen Inhalts, stets ihre volle Greifbarkeit und Überzeugungskraft. Es sind Schöpfungen des Künstlersgeistes, nicht bloße Spiegelbilder der Wirklichkeit; sie gehen der realen Welt durchaus parallel und sind eben so real wie jene; sie offenbaren die Welt, die sich im Geist, nich bloß im Auge des Künstlers spiegelt.

So erklimmt er denn allmählich eine Stufe, die ihn endlich frei nach allen Richtungen erscheinen lässt. Hatte er sich in früheren Jahren durch das Bestreben nach heftiger Dramatik, durch seinen Hang zum Phantastischen bisweilen verführen lassen, den Wünschen des Publikums Genüge zu leisten, so überwand er diese Neigung in nicht allzu langer Zeit. Dann machte er sich dadurch, dass er sich bei der

Wiedergabe der einzelnen Naturvorwürfe der größten Objektivität befleißigte, auch von den Gegenständen selbst frei. Zuletzt, doch erst gegen das Ende seines Lebens, da sein Mut durch die schwersten Schicksalsschläge gebrochen war und er von der Welt sich losgesagt hatte, gelang ihm auch das Schwerste: sich von seiner eigenenen überstarken Subjektivität zu befreien. Da verloren seine Schöpfungen allen Schein der Willkür und gaben die Gegenstände von jenem entfernten, erhabenen und gleichsam ganz unbeteiligten Standpunkt wieder, der sich dem ewig-gültigen Wesen der Dinge gegenüber gestellt weiß und allein die Erreichung des höchsten Ziels menschlicher Thätigkeit: der Erkenntnis der Wahrheit, ermöglicht. Da giebt es keinen Unterschied mehr von Poesie und Prosa; da ist das Niedrigste geadelt und das Höchste in den Kreis der alles verbindenden Beziehungen gezogen. „Keiner hat wie Rembrandt, sagt der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“, im Schmutz der Welt das Gold des Geistes aufzulesen verstanden. Er ist dadurch mehr als irgend ein anderer Künstler zum Eroberer im Gebiet der Kunst geworden. Rembrandt hat das ganze weite Gebiet dessen, was man vor ihm und auch lange nach ihm prosaisch nannte, dem Reich der Poesie einverleibt; seit ihm kann man logischer und begründeter Weise nicht behaupten, dass irgend ein Gegenstand oder eine Situation in der Welt von der echten künstlerischen Darstellung ausgeschlossen oder ihr verschlossen sei; seit ihm giebt es für die bildende Kunst keine Grenzen mehr. In seiner göttlichen Unbefangenheit, seinem sachlichen Blick, seiner rücksichtslosen Verachtung aller willkürlich gezogenen Schranken der Kunst geht er sogar noch weiter als das erd- und himmelbewegende Kind Shakespeare. Er ist das enfant terrible der Kunst, aber im schönsten Sinne des Wortes: es ist ein Kind und dabei doch großartig, furchtbar, unheimlich durch die Tiefe seines forschenden Blicks, dem nichts verborgen bleibt.“

Diese Verrückung der Grenzen der Kunst hat nun aber zur Folge, dass auch ein ganz anderer Maßstab an Rembrandts Werke angelegt werden muss. „Rembrandts Kunst, heißt es in der genannten Schrift weiter, welche der griechischen Heiterkeit, der griechischen Ruhe so durchaus entbehrt, ist vielleicht im griechischen Sinn die stärkste Barbarei, die es je gegeben hat; aber diese Kunst ist zugleich auch die feinste Barbarei, die es je gegeben hat. Eben darum kann und soll sie uns Deutschen, die wir einmal Barbaren sind und bleiben, als ein Muster deutscher Bildnerei und Bildung gelten . . . Man mag es unentschieden lassen, ob die ursprünglich vorhandene Harmonie, wie sie den griechischen, oder die erst aus Disharmonie entwickelte Harmonie, wie sie den deutschen Künstlern eigentümlich ist, prinzipiell die höhere sei; jedenfalls aber hat der Deutsche sich nach der deutschen Art von Harmonie zu richten. Und hierin stellt Rembrandt bisher die höchste Leistung dar; trüber, unarchitektonischer, unruhiger und in gewissem Sinne maßloser als seine Bilder ist nichts zu denken; dennoch ist weder auf deutschem noch griechischem Kunstboden je etwas Vollendeteres erzeugt worden als eben diese Bilder. Sie sind der stärkste Beweis dafür, dass die wahrhafte Kunst ihr Maß in sich selbst trägt, und dass sie es gerade dann am meisten in sich trägt, wenn sie alles Maßes zu entbehren scheint.“

Diese dritte Periode des Künstlers findet ihren Ausdruck in einem Wandel der technischen Behandlungsweise, der auch an den Gemälden dieser Zeit wahrgenommen worden ist. In erschöpfender Weise hat das Bode in seiner grundlegenden Arbeit über Rembrandts künstlerischen Entwickelungsgang (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 1883) gethan. Treffend bezeichnet er diese Zeit als die des farbigen Helldunkels, indem er sagt (S. 471): „Am auffälligsten gegenüber der fast farblosen Tonmalerei in manchen Gemälden vom Ausgange der dreißiger und aus dem Anfange der vierziger Jahre ist die Rückkehr zu völliger Farbigkeit, natürlich innerhalb der Bedingungen des Rembrandtschen Helldunkels. . . . Freilich haben auch die farbigsten dieser Bilder niemals eine Lokalfarbe aufzuweisen, die nur entfernt derjenigen gleichkomme, welche die Gegenstände in der Wirklichkeit haben. Rembrandts Helldunkel ist ja ein vorherrschendes Dunkel, in welchem ein hell einbrechender Strahl nur teilweise und allmählich Licht verbreitet. Dasselbe modifizirt daher die Erscheinung der Farben zuweilen bis zur Negation derselben. Die vollendete Durchbildung des Helldunkels dieser Epoche liegt aber gerade in der weisen Enthaltung von scharfen Kontrasten und dadurch auch in der Berücksichtigung der Lokalfarbe in ihrer Erscheinung. In seiner Beleuchtung wählt der Künstler nur ausnahmsweise noch einfaches, hell einfallendes Sonnen- oder Kerzenlicht, oder gar eine solche mehrfache Beleuchtungsart, wie er es in seinen Jugendwerken that; es ist vielmehr das poetische Licht seiner Phantasie — in seinen biblischen Darstellungen als überirdisches



Das Hundertguldenblatt. B. 74.



Licht von den heiligen Gestalten ausströmend — eine künstlerische Abstraktion des Abendlichtes, dessen milder, goldiger Schimmer selbst im tiefsten Dunkel seiner Bilder noch heimlich nachzittert.“ Von der Behandlungsweise aber heißt es: „Die Hauptsachen sind mit der höchsten Delikatesse vollendet, während das Untergeordnete nur breit skizzirend angedeutet ist.“

In derselben Weise nun ist diese Periode auch für die Radirung die der höchsten Farbigkeit und zugleich des vollendeten Helldunkels. Baldinucci schildert in seinem Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame (1686), wie Rembrandt seine malerischen Wirkungen durch ein ihm ganz eigentümliches System unregelmäßiger Linien, Striche und Kreuzlagen erziele, womit er bald einzelne Teile bis zur vollen Undurchsichtigkeit bedecke, bald andere nur leicht andeutend behandle, je nach dem Grad der Farbigkeit, den er ihnen zu geben beabsichtigt. Einem Italiener wie Baldinucci musste es wunderbar erscheinen, dass man ohne eine regelmäßige stecherhafte Behandlungsweise eine solche Durchsichtigkeit der Schatten und daher eine solche Kraft des Helldunkels erzielen könne; ausdrücklich hebt er hervor, dass Rembrandt ohne Hilfe eines äußern oder inneren Umrisses mittels gehäufter und wie durch den Zufall verteilter Strichelchen seine Figuren vollkommen herausmodellire und lobt die Vollendung, die er seinen Blättern trotz solcher Willkür des Vorgehens zu geben wisse.

Solch außerordentliche Wirkungen hätte aber selbst ein Rembrandt nicht mit den gewöhnlichen Hilfsmitteln der Radirung, dem Ätzwasser und der Nadel, zu erzielen vermocht. Denn so viele Freiheiten die *Radirnadel* auch gestattet, so außerordentlich künstlerisch sie als Werkzeug auch ist, behalten ihre Erzeugnisse, und seien sie noch so geistreich behandelte, doch immer den Charakter von Zeichnungen, wirken also durch Linien oder Punkte, nicht aber durch Massen, auf deren Abstufung und Gleichgewicht das Geheimnis des malerischen Reizes beruht. Um solche Sättigung und Mannigfaltigkeit des Tons zu erreichen, nahm Rembrandt mehr und mehr den *Grabstichel* zu Hilfe, durch dessen dichtgezogene, vielfach gekreuzte feine Parallellagen namentlich die Hintergründe jene schummrige, sammetartige Weichheit erhielten, die an die Erzeugnisse der gerade um dieselbe Zeit entdeckten Schabmanier erinnert und zur Ausgleichung der im Vordergrunde sich bekämpfenden scharfen Gegensätze von Licht und Schatten dient. Die eigentliche Leuchtkraft der Färbung aber erzielte er durch die seitdem nicht übertroffene Kühnheit, womit er die *kalte Nadel* zu handhaben wusste, ein Werkzeug, das bis dahin, zumeist wohl wegen der Schwierigkeit seiner Handhabung, kaum eine Rolle gespielt hatte. Er aber grub damit, sobald eine Darstellung in der Hauptsache fertig geätzt war, herzhaft in die Platte hinein, namentlich um den Vordergrund deutlich herauszuarbeiten, und erzielte durch den Grat, den er zur Seite dieser Striche stehen ließ und woran dann die Druckerfarbe breit haften blieb, jene malerische Kraft und Weichheit, die seinen Radirungen das ganz besondere Gepräge verleiht, freilich aber auch nur in einer geringen Anzahl der frühesten Abdrücke voll genossen werden kann.

Mit diesen vereinten Mitteln malt er auf der Kupferplatte, wie er auf der Leinwand mit Farben malt. Hier erst recht begnügt er sich mit einer breiten Skizzirung alles Untergeordneten, während er die Hauptsachen mit höchster Feinheit durchführt. Die Bestimmtheit und Plastik seiner Gebilde, die Tiefe und Leuchtkraft des Tons aber ist in seinen Radirungen die gleiche wie auf seinen Gemälden. Denn das wesentliche Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Idee, welches er nunmehr gefunden und vollkommen ausgebildet hatte: das *Helldunkel*, ließ sich hier wie dort anwenden, ja gestattete sogar bei der Radirung noch einheitlichere und kräftigere Wirkungen als in der Malerei. So wenig wie durch den Umriss, die Zeichnung, sucht er jetzt durch die Farben und deren Gegensätze zu wirken; das sind Elemente, die untertauchen, zum Teil sogar ganz aufgehen in dem allgemeinen Element des Lichtes, welches mit den Schatten kämpft, in unendlichen weichen Abstufungen die Gegenstände umspielt, sie plastisch heraushebt und doch an und für sich die Hauptbedeutung behält. Dieses ganz eigenartige Helldunkel, das Rembrandts Wesen erst zum vollen künstlerischen Ausdruck bringt, ist ein im höchsten Grade malerisches Prinzip, beruht somit nicht auf dem Gleichgewicht von Formenmassen, wenn es damit auch Hand in Hand gehen kann; aber auch die Farbenmassen in ihrem gegenseitigen Verhältnis sind damit nicht grundsätzlich verknüpft: nur auf das Verhältnis der Licht- und Schattenmassen und deren Abstufung kommt es an. Dieses aber lässt sich in einfarbigen Darstellungen, wie den Radirungen, eben so gut, ja noch besser, weil klarer und einfacher daher einheitlicher und größer ausdrücken, als in Gemälden. Ist doch das Hundertguldenblatt, das den Gipfel der

Helldunkeltechnik Rembrandts bildet, zugleich seine vollkommenste Schöpfung.

Hier zeigt sich deutlich, wie die Technik nicht etwas Äußerliches ist, das erlernt werden kann und überkommen wird; auch nicht etwas, das willkürlich vom Künstler nach einem bestimmten Plan ersonnen und ausgebildet werden kann: sondern dass die wahre Technik aus dem innersten Grunde des Wesens des Künstlers erwächst, als ein Werkzeug, das sich die Natur zur Verwirklichung der besonderen künstlerischen Ideen bildet. Wie jede Äußerung des Menschheitslebens steht auch eine solche individuelle Technik insofern in einem notwendigen Zusammenhang mit den übrigen Zeiterscheinungen, als sie erst dann zur Wirklichkeit werden kann, wenn gewisse äußerliche Vorbedingungen erfüllt sind, wie die Erfindung bestimmter Werkzeuge und Mittel, die Erschließung bestimmter Gebiete der künstlerischen Darstellung. Sind diese Vorbedingungen aber erfüllt, ist, wie in dem vorliegenden Falle in Holland, durch eine lange fortgesetzte Übung die Handhabung der Radirnadel bis zu voller Freiheit und Leichtigkeit geführt worden; ist andererseits das malerische Helldunkel so weit gefördert worden, wie wir es auf den Bildern Elsheimers und der durch ihn beeinflussten Holländer sehen, so ist es nur eine Frage der Zeit, wann der Prinz erscheinen werde, für den der Thron bereitet worden ist, und wer das sein werde. Kraft, Glück, Zufall sind dabei mit thätig, ob dieses oder jenes Individuum aus der Menge, die die Natur stets bereit hält, die Herrscherrolle auf sich nimmt; jedenfalls aber ist ein solcher auserwählter Künstler, so bedingt auch der Zeitpunkt seines Auftretens durch äußere Umstände ist, ein Wesen eigener selbstherrlicher Art, das sich seine Waffen selbst schmiedet für die ihm innewohnenden Zwecke, aber aus reinem Naturtriebe heraus. So schuf sich denn auch Rembrandt seine Helldunkeltechnik aus dem unstillbaren Drange nach Freiheit heraus. Die Wirklichkeit mit ihren wohl nachahmbaren, dafür aber bestimmt gegebenen Werten musste ihm, dessen Seele nach der Darstellung des eigenen Innern drängte, als eine Schranke erscheinen; in dem Helldunkel aber fand er ein Mittel, das ihm gestattete, die einzelnen sichtbaren Werte nicht an und für sich, sondern bloß in ihrem Verhältnis zu einander, also in freiem Schalten je nach den ihm vorschwebende Zwecken zu verwerten. Ausreichende Herrschaft über die Natur hatte er schon längst erworben und hell genug loderte wahrhaftig in ihm das Feuer echten Künstlersinns, als dass er anders als mit vollendetem Realismus die Außenwelt hätte verkörpern können; den Stempel seines Geistes, die Einheitlichkeit und Überzeugungskraft aber verlieh er seinen Werken durch das Helldunkel. Dieses vertrat, als Ausdruck seiner individuellen Künstlerschaft, bei ihm dieselbe Stelle, wie bei Raffael die Zeichnung, bei Tizian das Kolorit.

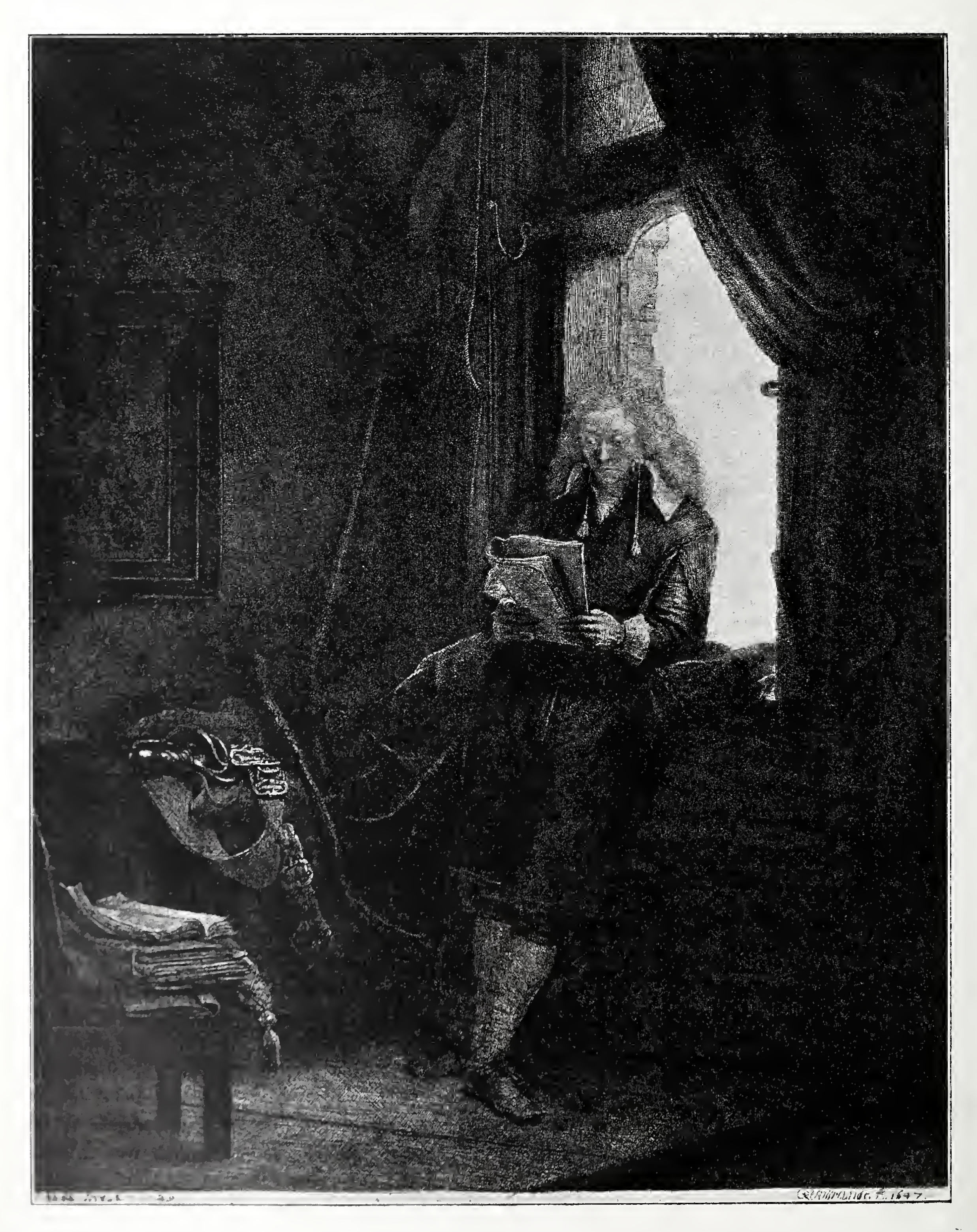
Vor allem boten Rembrandt die *Bildnis*-Radirungen, die er in dieser Zeit fertigte, Gelegenheit, seine neue Technik auszubilden. Eine Reihe von Jahren war verstrichen, ohne dass er auf diesem Gebiete thätig gewesen wäre. Als er dann 1645 das Bildnis des inzwischen verstorbenen Predigers Sylvius (280) zum zweitenmal und in veränderter Auffassung radirte, wandte er noch die alte durchsichtige und wesentlich auf die Charakterisirung der verschiedenen Stoffe ausgehende Behandlungsweise an; das ziemlich geschmacklose Kunststück mit der aus dem Bilde herausgestreckten Hand und deren Schlagschatten blieb glücklicherweise in seinem Werk vereinzelt; das Ganze aber muss als ein Wunder an Farbigkeit sowie feiner, geistreicher Durchführung gepriesen werden.

Dagegen wendete er in den Bildnissen aus dem Jahre 1647: dem Arzt Ephraim Bonus (278), dem Maler Asselyn (277), dem jungen Jan Six (285), sowie in dem Selbstbildnis aus dem Jahre 1648 (22), das ihn am Fenster zeichnend zeigt, sein ganzes Interesse der Charakterisirung der Personen, in Bezug auf Haltung, Bewegung und Ausdruck zu. Schlagende Lebenswahrheit und verblüffende Ähnlichkeit bilden nicht gerade die Ziele, die er bei Bildnissen verfolgte: er weiß, dass solche Wirkungen gewöhnlich nur durch Übertreibung einzelner Äußerlichkeiten erzeugt werden können, während der eigentliche Kern der Persönlichkeit, deren von Natur gegebenes lebentreibendes Wesen — im Gegensatz zu der durch Übung und Gewöhnung gebildeten Oberfläche der Erscheinung — dabei leicht zu kurz kommt. Auf die Darstellung dieses ewigen Kerns aber strebt Rembrandt mit der ganzen Kraft seiner Innerlichkeit und der Fülle der ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel los. Dem *Asselyn* und Bonus haftet noch etwas Pose an, sie wenden sich an den Beschauer; aber bei *Asselyn*, dem Maler dient diese Haltung dazu, die kecke Zuversicht zum Ausdruck zu bringen, die ihn, den kürzlich (1646) aus Italien Zurückgekehrten, erfüllen musste, da er sich als den Vertreter einer neuen, zur Herrschaft berufenen Gattung der Malerei — der italienischen Veduten — fühlte und siegesbewusst der Zukunft entgegen blicken konnte. Über der Kraft, die aus dieser echt hollän

dischen Gestalt leuchtet, vergisst man ganz das Groteske der Erscheinung mit ihren kurzen Beinen und ihrem dicken Bauch. Hier dient das später entfernte Bild auf der Staffelei im Hintergrunde nur zur äußerlichen Kennzeichnung der Thätigkeit des Dargestellten; wie überhaupt die Räumlichkeit hier noch keine selbständige Rolle spielt, sondern nach früherer Weise nur leicht angedeutet ist. Auch hat der Künstler hier die kalte Nadel nur erst stellenweise und in geringem Umfang verwendet.

Der Arzt *Bonus* wird mit Recht für eines der Meisterwerke Rembrandts gehalten. Wie er zögernden Schrittes die Treppe herabgeschritten ist und nun in Gedanken versunken stillsteht, indem er die Hand lässig auf dem breiten Geländer ruhen lässt, regt er die Phantasie mächtig an, sich das Vorher und Nachher dieses Augenblicks auszumalen. Man denkt ihn sich gern als von einem Kranken kommend, dessen Lage er nun nochmals in stiller Beschaulichkeit und sorgenvoller Teilnahme sich vergegenwärtigt, bevor er seine Aufmerksamkeit weiteren Hilfsbedürftigen zuwendet. So erscheint denn, dank der glücklichen Wahl des Bewegungsmotivs, diese Gestalt als eine Verkörperung des ärztlichen Berufs überhaupt. Ob aber Rembrandt eine solche Wirkung angestrebt habe, kann füglich bezweifelt werden. Denn novellistische Nebenabsichten liegen ihm sonst fern. Die Treppe braucht nichts anderes als eine Zuthat zu sein, um der Figur einen Halt zu bieten und zugleich einen wirkungsvollen Vordergrund zu schaffen; sie kann dem Hause des Arztes selbst angehört haben oder auch sonst woher entnommen sein. Wenn sie Gedankenverbindungen der geschilderten Art erweckt — was thatsächlich der Fall ist — und so sehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht, dass davon das Blatt seinen Namen, le juif à la rampe, erhalten hat, so liegt das daran, dass Rembrandt es in außerordentlichem Maße verstanden hat, das Wesen dieses Mannes, der offenbar die wesentlichen Eigenschaften für einen Wohlthäter der Menschen besaß und somit als für den ärztlichen Beruf besonders befähigt erscheint, in eindringlichster Weise zur Darstellung zu bringen. Bonus steht in der malerischen Tracht jener Zeit, dem weiten um den einen Arm geschlungenen Mantel, dem hohen breitkrämpigen Hut, zum Beschauer gewendet da. Man erwartet, dass er durch einen Blick dem Gefühl, das ihn erfüllt, Ausdruck geben werde, dass er verraten werde, was ihn veranlasst habe, sich im Bilde darstellen zu lassen. Dem ist aber nicht so. Sein Blick ist nach innen gewendet, seine Gedanken weilen nicht bei der eigenen Person, und eben so wenig wissen sie von der Person des Beschauers. Aber es ist nicht die weltvergessene Verlorenheit des Denkers oder Grüblers, die uns hier entgegentritt; der Mann mit dem scharf geschnittenen Gesicht und den großen dunklen Augen ist von sorgenvollem Ernst erfüllt und dabei doch, wie die Furchen über dem Mundwinkel bezeugen, von milder Freundlichkeit durchleuchtet. Nur die liebevolle Sorge für den Nächsten vermag den Menschen so vollständig auszufüllen und dabei doch der Außenwelt zu entrücken. Aus diesem Eindruck, der noch durch die energische Bildung der Hand, die zu raschem Eingreifen bereit und geschickt scheint, verstärkt wird, erwächst die Vorstellung von dem viel beschäftigten und hilfsbereiten Arzte. Zum Ernst der Erscheinung passt die tiefe Farbigkeit, die der Künstler dem Blatte gegeben, und die er an einzelnen Stellen durch eine zielbewusste Verwendung der kalten Nadel verstärkt und bis zum vollen Glanz erhoben hat.

Bei den beiden andern Bildnissen dieser Zeit, dem Six und dem Rembrandt, ist dagegen in hohem Maße der Grabstichel zu Hilfe genommen worden, durch dessen gehäufte feine Strichlagen das Schummerlicht des Innenraums, worin sich die Abgebildeten befinden, in bewunderungswürdiger Weise zur Darstellung gebracht ist. In technischer Hinsicht ist überhaupt der *Six* (285) das unübertroffene Meisterwerk Rembrandts als malerische Schilderung einer Räumlichkeit, die zugleich zur Charakterisirung einer Persönlichkeit dient. Die Folianten auf dem niedrigen Stuhl, das Bild in schönprofilirtem Rahmen an der Wand, der Degen mit seiner breiten Koppel, die Lanze in der Ecke, mit dem monumentalen breitkrämpigen Hut auf der Spitze: das alles ist mit liebevollstem Eingehen durchgeführt und kennzeichnet zugleich die Lebensgewohnheiten und Neigungen des Dargestellten. Es ist der Junker, der inmitten eines bürgerlichen Gemeinwesens die damals übrigens weit verbreitete Vorliebe für ritterliche Hantirung bewahrt und nährt, darüber hinaus aber durch die Beschäftigung mit der edlen Dichtkunst einer weiteren Verfeinerung seines Daseins nachstrebt. Die Gestalt selbst ist endlich in hohem Grade bezeichnend erfasst. Der schlanke junge Mann, der in seinem Alter Bürgermeister von Amsterdam werden sollte, hier aber erst dreißig Jahre zählt, steht in scheinbar lässiger Haltung an das Fenster gelehnt, mit dem Licht im Rücken — es mag auf seinem Besitztum Hillegom sein — und ist ganz in die Lektüre eines Manuskripts, wahrscheinlich seines Dramas Medea, vertieft, das er mit seinen feinen Händen hält. In



Jan Six (B. 285).

üppiger Fülle fällt das lange, krause, weißblonde Haar auf den breiten Hemdkragen herab. Durchaus vornehm ist diese Erscheinung und von kräftiger Bildung, wofür die schmale, aber geschwungene Nase zeugt; aber so sehr hier auch der weltverlorene Idealismus hervorgekehrt wird: die kleinen, wimperlosen Augen und die schmalen, dicht auf einander gepressten Lippen deuten auf mangelnde Wärme des Gefühls, dagegen auf scharf beobachtenden und gut rechnenden Verstand. Zu diesem keineswegs gewöhnlichen, im ganzen aber etwas harten Charakter passt die Beleuchtung vortrefflich. Vorherrschend ist das sammetig weiche, durchsichtige Schwarz der Schatten, das nur stellenweise von dem voll durchs Fenster einfallenden Tageslicht gestreift wird.

Hier haben wir jenes intime Porträt, wovon jeder Kunstliebhaber träumt, das aber nur so selten, im Holland des achtzehnten Jahrhunderts freilich gerade nach dem Vorgang Rembrandts in weitestem Umfang verwirklicht worden ist. Am Anfang der neueren Malerei hat Jan von Eyck es darin zu unübertrefflicher Vollkommenheit gebracht: man braucht nur an seinen Arnolfini in der Londoner Nationalgalerie zu denken; in neuester Zeit hat in Frankreich Bastien-Lepage Meisterwerke dieser Art geschaffen; Holland aber bildete nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in seiner Leidener Schule, an deren Spitze Dou, der Schüler Rembrandts stand, einen festen Typus für das intime Porträt aus, das eine Persönlichkeit inmitten der ihre Lebensluft ausmachenden Umgebung in halb weltvergessener, halb aber auch repräsentirender Haltung darzustellen trachtet.

Die auf dem Zusammenschluss aller Einzelheiten zu einem einheitlichen Ganzen beruhende Monumentalität ist allen diesen Bildnisradirungen und so auch in hohem Grade dem Six eigen; aber es ist dies nicht jene über den Rahmen des Bildes hinausstrebende, an und für sich geltende Monumentalität, welche die individuellen Einzelheiten hinter den gattungsmäßigen, typischen Charakter zurücktreten lässt. Solchen von den Italienern von jeher verfolgten und im siebzehnten Jahrhundert durch den Spanier Velazquez mit Meisterschaft erreichten Zielen strebte Rembrandt erst in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens nach, wie das große Gemälde der Zunftvorsteher in Amsterdam und das Familienbild in Braunschweig zeigen.

Ein in ähnlicher Technik ausgeführtes Bild eines Innenraumes wäre das Maleratelier (192) geworden, wenn es vollendet worden wäre.

In seinem *Selbstbildnis* am Fenster (22) hat er außer der feinen Grabsticheltechnik auch die kalte Nadel in kräftigster Weise verwendet, um der auch in Bezug auf das Kostüm schlichten Darstellung malerischen Reiz zu verleihen. Hier ist nichts mehr von Pose und Drapirung zu sehen: der Künstler, dessen Gesicht die tiefen Spuren des überstandenen Schmerzes, zugleich aber auch bereits die Anzeichen des herannahenden Alters zeigt, sitzt in seinem gewöhnlichen weiten Rock, mit dem hohen Hut auf dem Kopf, dicht an dem niedrigen Fenster, den Beschauer scharf und fest ins Auge fassend, während die fleischigen Finger seiner Hand bereit sind, das Geschaute auf dem Papier festzuhalten. Das ist Rembrandt auf der Höhe seines Lebens, der Schöpfer des Hundertguldenblatts, der ruhige und sichere Beobachter, der aber, nach Dürers Ausdrucksweise, innerlich voller Figur steckt, also voll verhaltenen Feuers ist. Diese Radirung bietet das treueste Abbild seiner machtvollen und einzig dastehenden Persönlichkeit.

Religiöse Gegenstände hat Rembrandt während der vierziger Jahre weniger als vorher und nachher behandelt; dafür aber fällt die Hauptschöpfung seines Lebens, das Hundertguldenblatt, in diese Zeit.

Bemerkenswert ist der Wandel, der gegen Ende der dreißiger Jahre in seiner Auffassungs- und Darstellungsweise religiöser Vorgänge eintrat. Hatte er noch soeben, seiner damals nach außen gekehrten, heiteren Sinnesweise entsprechend, den Tod der Maria mit reichster Phantastik ausgestattet, so begann er nun weniger Nachdruck auf die dramatische Greifbarkeit und Lebendigkeit der Schilderung, als auf die möglichst tief gehende Ausgestaltung verhaltenen Seelenlebens zu legen. In dem leicht radirten Blatt der Grablegung (84) namentlich schlug er bereits ganz schlichte Töne an, zeigte die innige Teilnahme der Angehörigen, vermied aber jeden Pomp und jedes Pathos. Damit betrat er den Weg, der ihn zu einer dem Sinn des Evangeliums entsprechenden, von der mehr oder weniger antikisirenden Gewöhnung aber völlig freien Darstellung biblischer Vorgänge führen sollte. Den ganz eigenartigen, persönlichen Gehalt des Christentums erfasste er nun in einer durchaus individuellen, aber natürlichen und ungesuchten, gleichsam mit Notwendigkeit sich ergebenden Weise, die Überzeugung weckte, weil sie aus dem Herzen floß. In diesem Sinn sind die Worte in „Rembrandt als Erzieher“ zu verstehen: „Künstler ist nur, wer geistig auf eigenen Füßen steht; und er kann letzteres nur, wenn er auch sitt-

lich auf eigenen Füßen steht . . . Rembrandt war nicht nur ein protestantischer Künstler, sondern auch ein künstlerischer Protestant; jedes seiner Werke sagt mit lauter Stimme: Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen.“ Kraft ihrer Gesundheit bezeichnet derselbe Verfasser die Rembrandtsche Kunst als eine durchaus klassische und gleichzeitig rein volkstümliche, da nach ihm das Kennzeichen des Klassischen in der ungesuchten Volkstümlichkeit liegt. Solche protestantische, auf voller Unabhängigkeit beruhende Malerei entspricht einem tief empfundenen Bedürfnis des modernen Menschen; wie aber Rembrandts Weise schon zu den Lebzeiten dieses Künstlers kein volles Verständnis und keine Nachfolge gefunden hat, so ist sie auch seitdem an Kraft und Freiheit und Tiefe nicht wieder erreicht worden.

Um trotz dieser Schlichtheit der Auffassung eine künstlerisch reiche Wirkung erzielen und den Gegenstand in der Fülle seiner Beziehungen darstellen zu können, bedurfte er des Gegensatzes der großen Licht- und Schattenmassen nebst deren mannigfachen Zwischenstufen sowie einer aufs äußerste verfeinerten Technik, die es ihm ermöglichte, die geschilderten Typen zum Ersatz dessen, was ihnen an Ansehen, Schönheit und Bedeutung abging, in vollster Individualität und mit den geheimsten Regungen ihres Innern darzustellen. Die farbige Abtönung wurde ihm durch seine Helldunkelbehandlung, die er unterdessen ausgebildet hatte, die feine Durchführung durch die Technik ermöglicht, die er sich mit Hilfe mehrfach wiederholter Versuche angeeignet hatte. Als ein vorläufiger Abschluss dieser Versuche ist das Blatt mit Abraham und Isaak, von 1645 (34), anzusehen, wo eine ungewöhnliche Freiheit, Mannigfaltigkeit und Feinheit der Strichführung erreicht ist, wie sie weder in der damaligen Radirung noch im Kupferstich anzutreffen sind. In der Bettlerfamilie (176), vom Jahre 1648, sind diese Eigenschaften zu noch größerer Kraft gesteigert. Da das Hundertguldenblatt mit letzterem Blatt Verwandtschaft zeigt, von den Werken aber aus den fünfziger Jahren, die eine ganz andere Behandlungs- und Auffassungsweise zeigen, noch abweicht, so ist das Jahr 1649 als ungefähre Entstehungszeit dieses Hauptwerkes Rembrandtscher Kunst nahe gelegt.

Das *Hundertguldenblatt* (74) bildet die vollkommenste Verkörperung des Grundsatzes, eine Komposition mit Hilfe der großen Licht- und Schattenmassen aufzubauen. Christus als das Licht der Welt, als das Heil der Kranken musste geistig wie körperlich in Gegensatz gebracht werden zu den Massen der in der Finsternis Tappenden und nach Heilung Suchenden. Die handgreifliche und augenfällige Symbolik ergab sich hier ungesucht: Christus, die verkörperte Ruhe und Klarheit, ist dem Leiden und Sehnen der verkrüppelten Menschheit gegenübergestellt. Wie sein Haar schlicht hinabwallt, wie sein Gewand glatt hinabfließt, so ist auch seine Gebärde ruhig und sein Blick klar. Mit der einen Hand heißt er die Hilfsbedürftigen freundlich willkommen, mit der anderen deutet er leicht nach oben, da von der Hoffnung, vom Vertrauen alle Heilung zu erwarten ist. Sein Blick aber zeugt weder von scharfem Eindringen, noch von angespanntem Willen, noch auch von ekstatischer Erregung, sondern er ist in ruhiger Zuversicht nach innen gekehrt, des Besitzes der Wahrheit voll bewusst. Diese Gestalt Christi hat nichts Theatralisches, nichts Heroisches, nichts Pathetisches an sich; sie umschreibt nicht das Göttliche in einem unzureichenden lallenden Gleichnis, sondern es ist der Mensch, der göttliche Mensch freilich, aber doch unser Bruder, der da hilfsbereit uns entgegen tritt; ein Ideal, tief aus der Seele des Künstlers geboren, mild, von Leidenschaften frei, aber realisirbar und verständlich und ergreifend.

Ihre volle Bedeutung gewinnt diese Gestalt erst durch die Art, wie sie sich in den zahllosen Hilfsbedürftigen spiegelt; dadurch aber erscheint sie auch in um so reicherer Beleuchtung. Rembrandt hat hier den Shakespearschen Grundsatz angewendet, eine Persönlichkeit nicht bloß als etwas für sich Bestehendes sondern als eine Macht zu schildern, die erst durch die Art fassbar wird, wie sie auf die verschiedenen anders gearteten Individuen wirkt.

„Der Seelenmaler, heißt es in einer Besprechung der Rembrandtausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts, in den Grenzboten 1891 I, schwelgt in der mit Worten schlechthin nicht erreichbaren Fülle und Abstufung von Empfindungen; in jeder Gestalt spiegelt sich die erlösende That des Heilands, der selbst ein echter Arzt, gelassen, mit mildernsten Zügen in der Mitte der innerlich so erregten Schar steht, anders wieder. Da ist Vertrauen, gesteigert bis zu inbrünstiger Hingebung, Scheu, abwartende Haltung, Misstrauen, Zweifel, Hohn neben stumpfsinniger Resignation — eine Flut meist verhaltener Empfindungen, ohne jede leidenschaftliche Gebärde und Bewegung, in der Schwebe gehalten durch die fast ängstliche Aufmerksamkeit, die sich auf den Mittelpunkt der Szene richtet. Nicht das vollendete Wunder, nicht den Erfolg stellte der Künstler dar, sondern den

vorausgehenden Augenblick der Erwartung". Hier kamen Rembrandt die Studien, die er in seiner Frühzeit so eifrig nach den Elenden und Verkommenen gemacht hatte und die er auch weiterhin gelegentlich fortsetzte, vollauf zu statten. Die zu den Füßen Christi liegende Frau mit den vor Schmerz gekrümmten Gliedern, die den Saum seines Gewandes zu berühren trachtet; die abgemagerte Alte, die betend die Hände zu ihm emporhebt; der beinlose Krüppel, der hilflose Blinde, dessen greise Gefährtin mit tief bekümmertem, flehentlichem Blick zu Christus emporschaut; der regungslos quer über dem Karren auf seiner Matratze liegende Jüngling, dessen Mutter ernst wie eine Anklägerin dasteht: das alles sind erschütternde Typen tiefsten menschlichen Elends. Obwohl sie im Gegensatz zu Christus in durchaus realistischer Weise charakterisirt sind, erhalten sie durch die äußerste Verfeinerung der Technik eine Weihe, die sie durchaus über das Alltägliche hinaushebt. Rembrandt hat hier alle Mittel, die ihm zu Gebote standen, angewendet und namentlich durch die Beiziehung des Grabstichels jene zarten, sammetigen Wirkungen erzielt, die dieses Blatt zu seinem Hauptwerk unter den Radirungen stempeln und es seiner Farbigkeit und Lichtfülle nach als ein vollwertiges Seitenstück zu seinem Gemälde der Nachtwache erscheinen lassen.

Gegenüber der rechten Hälfte mit den Heilsuchenden ist die linke nur leicht andeutend behandelt und ganz hell beleuchtet. Offenbar ließ sich Rembrandt hierbei von der Erwägung leiten, dass die Durchführung dieser Seite in der gleichen feinen und geschlossenen Behandlungsweise, wie die rechte, dem Gesamteindruck des Blatts Eintrag gethan hätte. So hebt sich denn nun die düstre Masse der durch das weite Thor einströmenden Kranken von der auf der andern Seite gescharten, im vollen Lichte stehenden Zuschauermenge wirkungsvoll ab; in der Mitte aber steht alle überragend Christus da, in lichtvoller Hoheit thatsächlich wie symbolisch. Die Gruppe der Zuschauer, wesentlich aus Pharisäern und Gleichgültigen gebildet, verleiht in ihrer klaren nüchternen Beleuchtung der Szene den Lokalcharakter, bildet auch einen wirksamen Gegensatz zu der ergreifenden Schilderung der Not des gemeinen Erdenlebens. Mit welch ungläubigem Hohn besprechen die Pharisäer das, was sich vor ihren Augen vollzieht, wie verachtungsvoll blickt der dicke, bloß vom Rücken gesehene Mann im reichverbrämten Rock auf die Menge herab, die zu seiner Verwunderung in immer größeren Scharen herzuströmt! Diese Widersacher erklären die Niedrigkeit, die Christus freiwillig erkoren hatte und die ihn veranlasste, an würdeloser Stätte unter freiem Himmel seines Erlöseramtes zu walten.

In der Mischung so verschiedenartiger Elemente zeigt sich die göttliche Unbefangenheit Rembrandts, die ihn durchaus mit Shakespeare auf eine Stufe stellt. Er besinnt sich keinen Augenblick, das Gemeine, das Hässliche mit voller Kraft darzustellen, wo es der Gegenstand fordert; er stellt auch das Erhabene und das Niedrige dicht neben einander, ohne sie pedantisch trennen zu wollen: denn er trägt das Gleichgewicht in sich, ist sich des Einen, was not thut, vollkommen bewusst; er folgt, wenn auch schwerlich mit Bewusstsein, so doch mit voller Zuversicht einem bestimmten Ideal, das tief in seinem Wesen begründet ist und ihn daher mit unbeirrbarer Sicherheit leitet. Der französische Maler Fromentin hat in seinem geistvollen Buch über die Maîtres d'autrefois dieses keinem System sich einfügende Wesen des Meisters folgendermaßen zu schildern gesucht (379): „Sucht man sein Ideal in einer erhöhten Formenwelt, so gewahrt man, dass er dort nur seelische Schönheiten, aber physische Hässlichkeit gesehen hat. Geht man von der wirklichen Welt aus, so entdeckt man, dass er daraus alles ausschließt, was anderen dient, dass er es eben so gut kennt, es aber nur obenhin ansieht, und wenn er es seinen Zwecken dienstbar macht, sich ihm fast nie unterwirft. Und doch ist er natürlicher als irgend wer, obwohl er weniger eng sich an die Natur anschließt, vertrauter mit ihr ohne in Plattheit zu verfallen, alltäglicher und doch gleich vornehm, hässlich in seinen Typen, außerordentlich schön durch den Geist seiner Physiognomien, weniger geschickt von Hand, nämlich weniger fließend und nicht so gleichmäßig sicher seiner Sache, trotzdem aber von einer so seltenen, fruchtbaren und nie versagenden Geschicklichkeit, dass er die reine Empfindung wie das fast reine Repräsentationsbild, das Allerinnerlichste wie das Allerprunkvollste beherrscht."

(Schluss folgt.)

Fig. 9a. Am Westerthor zu Duderstadt.



Fig. 9b.
Vom Mayerschen Hause.

DUDERSTADT.

VON *R. ENGELHARD.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

Der Oberkirche gegenüber, am westlichen Ende der Marktstraße, liegt die *Unter-* oder *St. Servatiuskirche,* ebenfalls eine dreischiffige gotische Hallenkirche aus dem 15. Jahrhundert, deren Langhaus 28,63 m lang und 18,99 m breit ist. Der Chor, dessen Außenseite unsere Abbildung (Fig. 4) zeigt, ist fünfseitig aus dem Achteck geschlossen, scheint aber jünger als das Langhaus zu sein; im Innern birgt er ein gut gearbeitetes Epitaphium der Familie v. Wehren.[1]) Das sehr verfallene Portal der Westseite verdiente eine würdige Restaurirung. — Die gotische *Liebfrauenkirche* aus dem 15. Jahrhundert, hat 1889, arg verfallen, einem romanischen Neubau durch Kreisbauinspektor *Herzig*[2]) zu Verden weichen müssen; ein gefälliger Bau, der die vielen schwierigen Bedingungen trefflich gelöst und das Städtchen um ein schmuckes Klosterkirchlein mit stilvollem romanischen Hochaltar bereichert hat.

Weniger schmuck und freundlich empfängt uns das *Rathaus* (Fig. 5) an der Marktstraße, im Mittelalter „breite Straße". Nun, es ist aber auch der älteste Profanbau des Städtchens, hat in allen Stürmen und Drangsalen die Väter der Stadt zu ernstem

1) Abgebildet bei Jäger: Urkundenbuch der Stadt Duderstadt.

2) Erbauer des Bahnhofsgebäudes zu Kreiensen.

Fig. 9.
Vom Treppenhause des Rathauses, Eingangsbogen von innen.

Fig. 16. Wasserspeier.

Rate versammelt; man hat ihm zwar die ärgsten Wunden, die Wind und Wetter ihm geschlagen, verbunden, hat hier und da das alte ergraute gotische Gewand mit einem neuen Renaissancebesatz versehen, doch über den Notbehelf ist man nicht hinausgegangen. Es ist daher ein hohes Verdienst der städtischen Kollegien, dass sie in diesem Jahre unter Vorsitz des Herrn Bürgermeisters Freericks die Restaurirung des ehrwürdigen Baues beschlossen haben, welche Herrn Geheimrat Hase zu Hannover übertragen ist.

Das Rathaus in seiner jetzigen Gestalt ist nicht aus einem Guss; es sind viele An-, Ein- und Umbauten an demselben im Laufe der Zeit vorgenommen. Urkundlich wird schon 1290 ein Rathaus erwähnt, doch ist die Ansicht Wolfs[1]), dass das jetzige Rathaus in diese Zeit zurückreiche, falsch, wie wir im Laufe der Beschreibung sehen werden.

Mit dem Aufblühen des deutschen Städtelebens, das mit der Entwicklung der Gotik zum herrschenden Baustil zusammenfällt, wurde auch der Grund zu den Rathäusern der Reichsstädte gelegt. Infolge des Wachsens und Gedeihens der Städte

1) J. Wolf: Geschichte Duderstadts. Göttingen 1803.



Fig. 12. Vom Mayerschen Hause.

ergab sich auch mit der besseren Verwaltung die Notwendigkeit von Um- und Anbauten; so zog im 16. Jahrhundert die Renaissance besonders in Städten ein, die durch Handelsbeziehungen mit dem Aus-

Fig. 11. Erker vom Kritterschen Hause.

lande in engstem Verkehre standen, wie es z. B. in Süddeutschland bei den Rathäusern zu Augsburg, Nürnberg etc. der Fall ist. Nicht so in den Städten Mitteldeutschlands, besonders Niedersachsens, deren Wohlstand mit dem Schwinden der Macht der Hansa sank; außerdem traten durch Entwicklung neuer Handelsstraßen manche alte Handelsstädte in den Hintergrund. Dies beweisen uns die gotischen Rathäuser speziell der Provinz Hannover, deren Erbauer je nach der Lage der Stadt verschiedenes Material verwandten, in der Ebene Backstein, wie in Hannover und Lüneburg, in der Nähe des Harzes indes Bruchstein, wie in Hildesheim, Goslar, Braunschweig und Duderstadt. Bei dem Duderstädter Rathause kommt noch hinzu, dass nur der Unterbau in Sandstein, der Oberbau jedoch wie die bürgerliche Privatarchitektur in Fachwerkbau ausgeführt ist.

Die Stirnseite liegt, wie bei allen Rathäusern, nach dem Markte zu und zerfällt in zwei Geschosse, die unteren Laubengänge, welche auf gedrungenen Pfeilern ruhen und zu Verkaufsstellen für den Markt dienten. Darüber erhebt sich ein zweiter Stock, ebenfalls die „Laube“ genannt, nach der Straße durch drei große Arkaden geöffnet, welche auf starken Pfeilern ohne Kämpfer ruhen, die untereinander durch eine Brüstung mit reichem Maßwerk verbunden sind. Zu der Laube selbst führt eine steinerne, mit einem Holzbau überdachte Treppe, die das malerische Gepräge des Baues noch außerordentlich hebt. Der hölzerne Oberbau der Treppe zeigt das Formwesen der Spätrenaissance. Entstanden in den Jahren 1673 und 1674, wird er von einer Kriegerfigur (Fig. 7) und zwei allegorischen Gestalten getragen, einer Justitia und einer die drei göttlichen Tugenden in sich vereinigenden Figur, symbolisirt durch Anker und Herz (Fig. 8 und 9). Über der Eingangsthür finden wir die Jahreszahl der Erbauung 1533.

Von der Laube treten wir ein in die Rathauskapelle, die allerdings nur noch durch die erhaltene Altarmensa mit den Weihekreuzen als solche gekennzeichnet wird; auf niedersächsischem Gebiet haben sich nur in den Rathäusern zu Goslar, Hildesheim, Hannover und Duderstadt solche Kapellen erhalten. Von der Laube führen zwei Thüren zu dem großen Rathaussaale, dem „Dantzhus“, das in seiner jetzigen Gestalt nichts von der einstigen Einrichtung zu bieten hat. An den Saal reihen sich die Geschäftszimmer, so vor



Fig. 10. Vom Hesseschen Hause.

Fachwerkbau des Rathauses an. Dabei ist zu bemerken, dass das Fachwerk des Südbaues den älteren gotischen Stil mit vorkragendem Gebälk, Füllhölzern und Kopfbändern zeigt, während der Vorderbau jedes weiteren charakteristischen Merkmals entbehrt, dagegen von drei kleinen Türmen bekrönt ist. Aus den guten Zeiten, wo das Rathaus in seinen Hallen noch fürstlichen Besuch begrüßte, frohe Feste der gesamten Bürgerschaft oder Hochzeiten der Ratsmitglieder oder Patrizierfamilien sah, sind noch drei herrliche gläserne Humpen, sog. Willekommen erhalten, und zwar ein „Kurfürsten-, Adler- und Stadtwappenglas“. Auf dem ersten vom Jahre 1594 sitzt Rudolf II., umgeben von den Kurfürsten; dies ist der wertvollste bezüglich der Malerei, wie auch der Seltenheit. Das Adlerglas mit dem bekannten heraldischen Schmuck der Reichsstände und Städte auf den ausgebreiteten Fittichen stammt ebenfalls

allem im Süden das Sitzungszimmer, die „Dörntze“ (heizbares Gemach) mit gotischem Kamin.[1]) Dieser Südbau des Rathauses, nach dem Gropenmarkte gelegen, ist der älteste Teil desselben, wie uns die Inschrift an der Außenseite über dem Eingange zum Ratskeller lehrt.[2]) Danach wurde der Bau im Jahre 1432 begonnen und 1436, wie aus den erhaltenen Rechnungsbüchern[3]) sich ergiebt, bezogen. Im Ratskeller tragen in einem Gewölbeschlusstein Josua und Kaleb die Traube des gelobten Landes. Im unteren Geschoss lagen hinter den Laubengängen der Marstall und an der Westseite das Gefängnis. In den Südbau wurde laut eingemeißelter Inschrift 1528 die jetzige Registratur eingebaut. Dies Datum giebt uns im Verein mit der Jahreszahl 1533 über dem Laubeneingange den Terminus a quo für den oberen

1) Abgebildet bei Mithoff: Kunstdenkm. und Alt. II. S. 30.

2) Engelhard: Die Hausinschriften Duderstadts. Duderstadt 1891.

3) Jäger: Urkundenbuch Duderstadts. Hildesheim 1886.

aus dem Jahre 1594. Einfacher gehalten ist der „Willekommen“ mit dem Duderstädter Stadtwappen, zwei goldene Löwen im blauen Felde.[1]). Ein treffliches Schützenkleinod von 1621 bewahrt auch noch das feste Gewölbe des Rathauses, den Reichsadler in getriebenem Silber. Als Mittelglied zwischen dem Vogel und der Kette, an der er hing, dient ein Ring, in welchem ein vergoldetes plastisches Figürchen des Schützenpatrons St. Sebastian in der bekannten Stellung, nur mit dem Schurz an einen Pfahl gebunden, mit der Umschrift: S. SEBESTIAN DER SCHVTZEN PATRON 1621. Alljährlich beim Schützenfest zieht der „beste Mann“ mit der Kette im Festzuge aus, um sie zum Schluss demjenigen abzutreten, der beim „Vogelschießen“ den besten Schuss gethan.

Wir nehmen von dem ehrwürdigen Baue Abschied und durchwandern die Hauptstraßen der Stadt,

1) Vergl. Engelhard: Centralorgan d. ges. deutsch. Gesch. und Altert.-Ver. Berlin 1891.

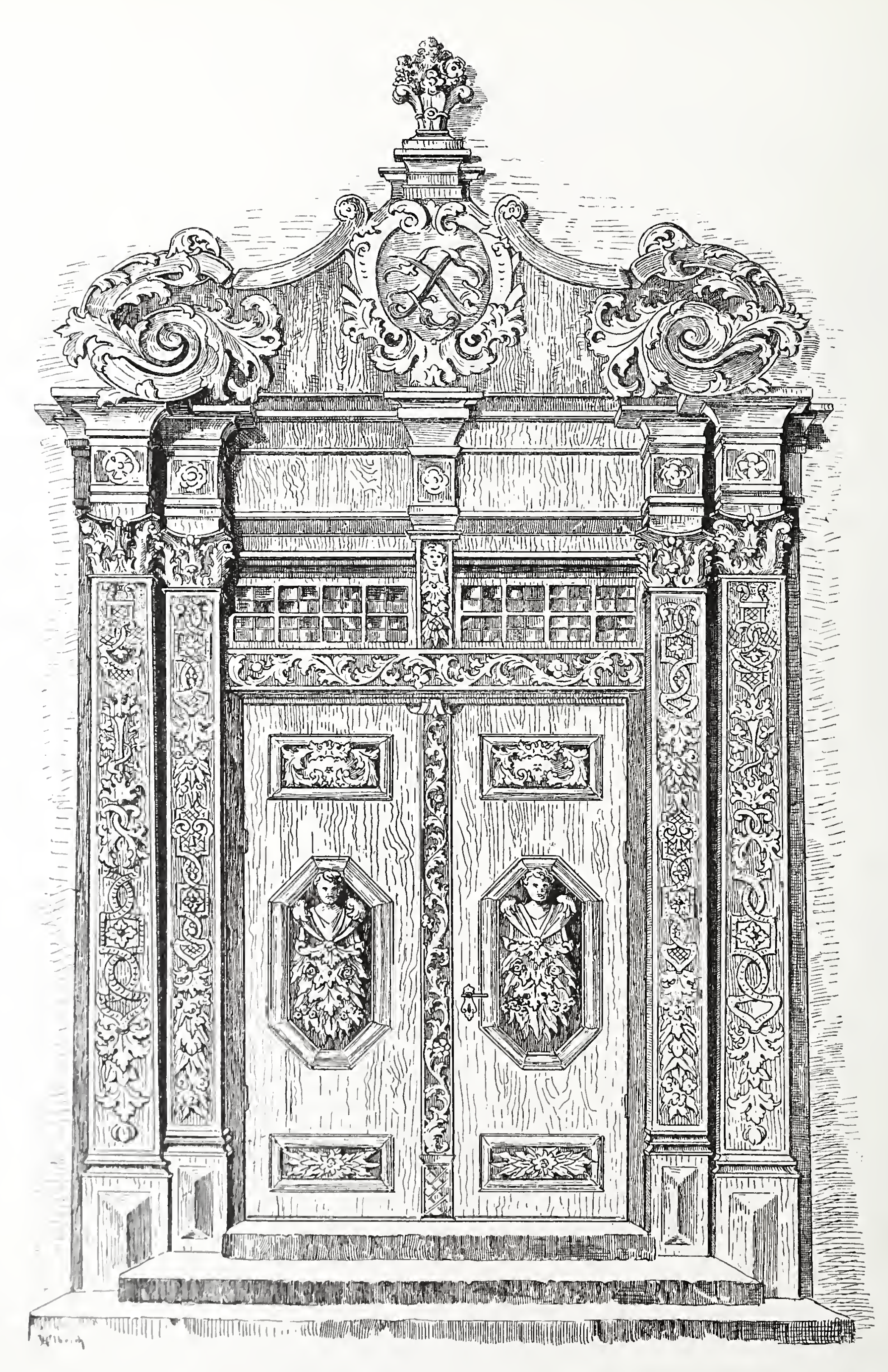


Fig. 15. Thür am Steueramt in Duderstadt.

die uns trotz des großen Brandes vom Jahre 1424, den uns noch die Inschrift am Westerthorturm meldet, sowie aus unserer Zeit 1852, bei welchem die Nordstadt abermals in Asche gelegt wurde, noch manche charakteristische Holzbauten erhalten haben, und welche der Verfasser dieses Aufsatzes mit Unterstützung des Herrn Oberpräsidenten von Bennigsen zu Hannover im letzten Sommer zum größten Teil polychrom restaurirt hat. Aus der gotischen und Übergangsperiode bietet uns das Steinthor, die Haberstraße und der Sack noch kleine und interessante Bauten. Sonst ist auch hier die Renaissance, und zwar die spätere bis zu ihrem Verfall meistens vorherrschend. Die beiden erwähnenswertesten Werke, und zwar aus dem Ende des 16. Jahrhunderts treffen wir am Westerthor in höchst interessanten Schnitzereien der Fensterbrustfüllungen. An dem einen sieht man Zweikämpfe von Landsknechten mit den verschiedensten Waffengattungen, mit Langspießen, der Waffe der Landsknechte, ferner mit Zweihändern, der üblichen Waffe des Fußvolkes seit dem 15. Jahrhundert; sodann einen Zweikampf auf Hellebarden, sowie mit Säbel, und zwar ganz charakteristischer Art, dem Dusaeck; derselbe ist böhmischen Ursprungs, ohne Griff und Stichblatt und hat nur in der Klinge ein Loch zum Anfassen.[1]) Auf dem letzten Bilde hat der Bildhauer seinem Humor frei die Zügel schießen lassen; er stellt nämlich auch einen Zweikampf dar — aber einen häuslichen und zwar nach derb mittelalterlicher Sitte; Mann und Frau bearbeiten sich — mit Dreschflegeln und der unzarte Gatte trifft die Frau hart an der Stirn, was die Frau aber nicht hindert, zum Schlage auszuholen; am Boden springen als Pendant zwei Kampfhähne erbittert gegeneinander. Dass aber alle diese heißen Kämpfe nicht zu tragisch zu nehmen seien, sagt uns die am Anfange des Zuges fröhlich hüpfende Gestalt des Hanswursts mit Maske und Pritschholz!

Ein anziehendes Bild der Soldateska aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges bietet uns das gegenüberliegende Haus auf den Fensterbrustfüllungen. Es sind einzelne soldatische Figuren, und zwar ein Trommler, ein Pfeifer, ein Musketier, ein Pikenier, ein Fahnenträger und ein Musketier mit der Muskete auf der Musketengabel im Anschlag liegend. Das wesentlichste Interesse nehmen die Musketiere in Anspruch wegen ihrer Ausrüstung. Ihr Name weist schon auf ihre Hauptwaffe, die Muskete hin, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts gegen die damals stärkere Panzerung der Reiterei Eingang fand und die Hakenbüchse wegen ihres leichten Kalibers verdrängte. Die Muskete hatte ein Luntenschloss (auf den Bildern halten die Soldaten eine Lunte) und konnte wegen ihres Gewichts von fünfzehn Pfund nicht freihändig angeschlagen werden, sondern wurde auf einer Musketengabel (die der Mann auf den Bildern bei sich trägt oder in die Erde gestoßen hat) aufgelegt. Die Zahl der Musketiere betrug unter Karl V. bei jeder Fahne von 400 Mann nur 10 bis 15; sie trugen keinen Harnisch und liefen nach jedem Schuss hinter die Front, um neu zu laden; unter Gustav Adolf stieg die Zahl der Musketiere auf zwei Drittel des Fußvolkes, so dass 1631 schon zwei ganze Musketierregimenter bestanden. Wie das letzte Bild, ein Schneiderwappen (Schere, Nadel und Fingerhut, umgeben von zwei springenden Böcken) uns lehrt, hat hier ein Schneider gewohnt, der wahrscheinlich für die damalige Miliz des wehrhaften Städtchens die Uniformen lieferte.

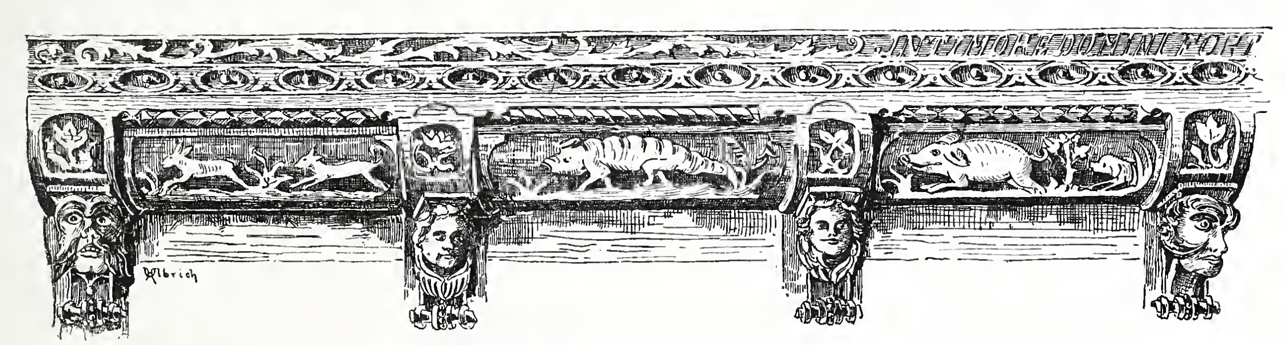


Fig. 14. Vom Mayerschen Hause.

Charakteristisch sind auch die zwei spanisch kostümirten Figuren an dem *Hesse*schen Hause an der Marktstraße nahe der Oberkirche. Wie die Abbildung (Fig. 10) zeigt, ist die eine Figur eben-

1) Abgebildet bei Müller-Mothes: Archäol. Wörterbuch I. S. 346.

falls ein Musketier mit der Muskete in der Rechten, das Bandelier mit den zinnernen Pulverflaschen quer über der Brust. Da das Haus aus dem Jahre 1620 stammt, so glauben wir in der kriegerischen Gestalt in spanischem Kostüm noch eine Erinnerung an die fremdländischen Nationen zu erblicken, die sich im dreißigjährigen Kriege auf unserem heimatlichen Boden herumtummelten. Dies beweist uns ebenfalls das *Wanke*sche Haus an der Steinstraße mit zahlreichen zum Teil recht ausdrucksvollen Köpfen der verschiedenen Nationen, die durch Profil, wie Haartracht deutlich vom Bildhauer charakterisirt sind. Wir wenden uns sodann gleich zu dem gegenüberliegenden Dr. *Kritter*schen (früher *Guttermann*schen) Hause mit seinem freundlichen Erker (Fig. 11), welcher sich, auf Konsolen ruhend, durch den zweiten und dritten Stock erstreckt; einen stattlichen Eindruck macht die große Front dieses Hauses nach der Apotheken- und Steinstraße, deren Fensterbrüstungen in beiden Stockwerken, die häufiger in Duderstadt vorkommen, zierliche Bogenportale schmücken. Ein stattliches Patrizierhaus, allerdings schon aus später Zeit vom Jahre 1698 ist das jetzige *Hotel Meyer*, von welchem wir den Atlanten und die Karyatide des Portals (Fig. 12 u. 9b) sowie einige Bilder der Tierscenen (Fig. 14) auf den Füllhölzern des 1. Stockes zur Ansicht bringen, wo die Phantasie des Bildhauers sich bei dem einen Geschöpfe mit Stachelschwanz und eigentümlicher Schädelbildung einen kühnen Eingriff in die Naturkunde erlaubt hat. — Ein noch späterer Bau ist das Haus der Steuerkasse in der Jüdenstraße, von welchem wir die Thür (Fig. 15) sowie die Wasserspeier aus Eisenblech (Fig 16) und eine kupferne Maske (Fig. 17) geben, wie sie über jedem Fenster der zwei Stockwerke zum Schmuck mit wechselnder Physiognomie angebracht sind. Im Innern zeigt das Haus noch mehrere Deckengemälde mit Personifikationen der Justitia und Virtus, sowie einen kleinen Renaissancekamin.

Bevor wir Abschied nehmen, müssen wir noch eines bedeutenderen mittelalterlichen Künstlers aus Duderstadt gedenken, dessen Namen der verstorbene Geh. Oberbaurat Strack am Fries der Nationalgalerie zu Berlin verewigt hat. Es ist der schlichte Barfüßermönch Heinrich von Duderstadt, der 1424 im Göttinger Barfüßerkloster für die Klosterkirche einen herrlichen Wandelaltar[1]) im Charakter der damals herrschenden kölnisch-westfälischen Schule malte, der mit zu den größten Flügelaltären gehört, die in Norddeutschland erhalten sind. Derselbe bildet neben der „güldenen Tafel“ von Lüneburg eine Hauptzierde der Cumberlandgalerie zu Hannover bezw. des Welfenmuseums zu Herrenhausen.

1) Engelhard: Beiträge zur Kunstgesch. Niedersachsens. Göttingen, Deuerlich. 1891.



KLEINE MITTEILUNGEN.

Das Naturfarbenlichtdruckverfahren von *Vogel & Ulrich.* Zwei Wege hat man eingeschlagen, um zur Lösung des *höchsten Problems* der Photographie: *Photographie in natürlichen Farben* zu gelangen. 1) Direkte Aufnahme mittelst photographischer Schichten, die für alle Farben empfindlich sind und die Wirkung jeder Farbe in der Originalfarbe wiedergeben. Dahin gehören die Versuche von Seebeck (Goethes Farbenlehre 1810), Becquerel, Niépce de St. Victor, Poitevin, Zenker, Lippmann etc. Diese Methode hat den Übelstand, dass die wiedergegebene Farbe aus physikalischen Gründen nicht genau der Naturfarbe gleicht, dass sie ferner nur die Aufnahme glühend heller Körper (Spectrum, durch elektrisches Licht beleuchtete bunte Scheiben) gestattet und für jedes neue Bild eine neue Aufnahme nötig macht. 2) Aufnahmen mit Benutzung des Farbendruckprinzips und der damit möglichen *Vervielfältigung.* Dieser Weg wurde bereits von Ransonnet in Österreich, Collen in England 1865 vorgeschlagen; sie verlangten die Herstellung dreier Aufnahmen nach demselben farbigen Gegenstande durch rotes, gelbes und blaues Glas. So sollten drei Negative entstehen, in denen einerseits nur die roten, andererseits nur die blauen und gelben Strahlen der Natur gewirkt hätten. Diese sollten auf Stein kopirt und die erhaltenen photolithographischen Steine in Gelb, Blau und Rot auf dasselbe Papier abgedruckt werden. Der Gedanke war jedoch nicht ausführbar, weil man rot- und gelbempfindliche photographische Platten nicht kannte. Erst 1873 wurden solche durch Dr. H. W. Vogel in Berlin erfunden und nunmehr nahmen Cros, Ducos du Hauron in Frankreich, später Albert in München den Gedanken wieder auf, indem sie sich der nach Vogels Prinzip „farbenempfindlich“ gemachten Platten bedienten. Albert benutzte statt der Lithographie den sogenannten Lichtdruck (besser Lichtleimdruck), bei welchem das photographische Negativ auf eine mit lichtempfindlichem chromirten Leim bedeckte Glasplatte kopirt wird. Diese zeigt dann ein Bild, welches wie jede lithographische Platte schwarz oder in Farbe abdruckbar ist. Bei der Wahl der Abdruckfarbe ergaben sich aber Eigentümlichkeiten. — Jedes gewöhnliche (schwarze) photographische Bild wird bekanntlich mit Hilfe des Lichts nach einer Negativplatte, auf welcher Schwarz *nicht* gewirkt hat, auf im Lichte schwarz werdendes Papier kopirt. Analog braucht man für die Herstellung der Kopie in Gelb bei dem Naturfarbenlichtdruckverfahren eine Negativplatte, auf welche Gelb nicht gewirkt, für die Herstellung der Kopie in Rot eine Negativplatte, auf welche Rot nicht gewirkt hat. Kurz es stehen die Druckfarben und die auf das betreffende Negativ wirksamen Naturfarben in einem Gegensatz zu einander. So gelangte man zu dem Schluss, die für Rot empfindliche Negativplatte müsse in der Komplementärfarbe (Grün), die für Gelb empfindliche Platte in der Komplementärfarbe (Blau) abgedruckt werden etc. etc. In der That erhielt man dadurch eine Annäherung an die Naturfarbe, keineswegs aber die wirkliche Naturfarbe selbst. Die Abweichungen waren unter Umständen der Art, dass die Bilder künstlerisch völlig wertlos wurden. Prof. H. W. Vogel wies 1885 den Grund dieses Fehlers dahin nach, dass der Begriff Komplementärfarben in hohem Grade schwankend ist, dass ein und dieselbe Farbe sogar mehrere Komplementärfarben haben kann, unter denen die Drucker diejenigen aussuchten, welche ihnen am besten dünkten. Diese Willkür beseitigte H. W. Vogel durch Aufstellung eines einfachen Gesetzes. Zur Herstellung der oben erwähnten drei oder mehr farbenempfindlichen Platten (für die Aufnahme hinter rotem, gelbem oder blauem Glase) sind nämlich Färbungen der betreffenden Platten durch gewisse lichtempfindliche Farbstoffe nötig, welche das betreffende rote, gelbe, grüne oder blaue Licht verschlucken. Genau dieselben Farbstoffe oder aber ihnen spektroskopisch gleichende müssen nach Vogels Gesetz als Druckfarben genommen werden, um wirklich naturähnliche Drucke zu erreichen. Herr Ulrich, Chromolithograph, war der Erste, der die Richtigkeit dieses Prinzips praktisch erwies, 1890 bereits derartig gefertigte Lichtdrucke in der Amateurausstellung in Berlin, 1891 auf der deutschen Ausstellung in London ausstellte und dort den ersten Preis erhielt. Um dieselbe Zeit trat Dr. E. Vogel jun. in die Sache ein und erzielte durch Anwendung neuer Plattenfärbungen, die er selbst präparirte, sowie durch Anwendung neuer korrespondirender farbiger Strahlenfilter an Stelle der in der Färbung wechselnden farbigen Glasscheiben Resultate, die alle bisherigen übertrafen. Die Bedeutung des Verfahrens liegt auf der Hand. Was bisher nur mühsam der Chromolithograph in monatelanger Arbeit leistete, unter Aufwand von 20 und mehr Steinen, das leistet der neue Prozess in acht Tagen mit nur drei Platten. Selbstverständlich ist das Verfahren nicht nur für Lichtdruck (Lichtleimdruck), sondern auch für Photolithographie und für Photozinkographie (Buchdruck) verwendbar. Das Verfahren wird von der Gesellschaft für Naturfarbenlichtdruck Vogel & Ulrich, die unter Leitung des Herrn *H. Pächter*, Dessauerstraße 2 in Berlin, steht, jetzt allgemein nutzbar gemacht.

⁂ *Der Verein Berliner Künstler* hat an den *Magistrat* berichtet, dass er nunmehr in der Lage sei, die seitens der Stadtgemeinde für die internationale Kunstausstellung von 1891 zur eventuellen Beihilfe gegebenen 100000 M. zurückzugeben, da die Einnahmen der Kunstausstellung einen Überschuss über die Ausgaben ergeben haben. Der Vorstand bittet jedoch, ihm die genannten, im Depositum der Reichsbank befindlichen 100000 M. in geeigneter Form als Zuschuss zu den Kosten eines hier zu erbauenden Künstlerhauses oder permanenten Kunstausstellungsgebäudes zu bewilligen. Der Magistrat hat diese Angelegenheit einer Subkommission zur Prüfung überwiesen, und deren Anträgen, welche im wesentlichen auf eine Gewährung der Bitte des Vereins hinausgehen, sich angeschlossen. Er hat hiernach bei der Stadtverordnetenversammlung beantragt, sie möge genehmigen: 1. dass das im Depositum der Reichsbank befindliche Kapital von 100000 M. an das Depositum des Magistrats zur Asservation zurückgezahlt werde; 2. dass die Zinsen dieses Kapitals der Stadt bis zur Aushändigung des Kapitals an den Künstlerverein verbleiben; 3. dass, wenn der Verein Berliner Künstler unter Vorlage eines Projekts und Kostenanschlages für den Neubau eines Künstlerhauses den Nachweis geführt hat, dass ihm das Grundstück und die erforderlichen Mittel zum Bau zur Verfügung stehen ihm diese 100000 M. als zinsfreies hypothekarisches Darlehen, eingetragen zur ersten Stelle, übergeben werden dürfen. Der Magistrat bemerkt hierzu, dass er eine ihm nach Vorstehendem rechtlich zustehende Kündigung nur eintreten lassen werde und wolle, beziehungsweise beabsichtige, sie

nur eintreten zu lassen: bei Auflösung des Vereins, bei Verkauf des Grundstückes, oder wenn das Gebäude aufhört, seinem Zwecke — einer Förderung der Kunst — dienstbar zu sein.

Über die Petition des deutschen Künstlervereins in Rom betr. die Errichtung eines Atelierhauses, schreibt man den „Münch. N. Nachr.“, dass nach dem Plan der Herren Professor *Maurer* (Vorstand des Vereins) und Baurat *Genick* das Gebäude terassenförmig, und zwar inmitten eines Gartens, angelegt werden soll, um den jungen Künstlern das Naturstudium zu erleichtern. Das Atelierhaus würde den deutschen Künstlern, d. h. vorwiegend den Stipendiaten, auch insofern zu Hilfe kommen, als die Konzentrirung von 24 Ateliers den allmählig so sehr aus der Mode gekommenen Besuch der Käufer besser ermöglichen würde. Denn nicht mit Unrecht beklagt man sich heutzutage darüber, dass die kauflustigen Fremden, besonders bei kürzerem Aufenthalt in Rom, schließlich nur einige wenige Ateliers berühmter Namen aufsuchen, während die über ganz Rom zerstreuten Ateliers junger Künstler in den meisten Fällen ganz unbeachtet bleiben. Hoffen wir also mit den Künstlern, dass das Gesuch des deutschen Künstlervereins in Berlin freundliche Beachtung finden möge.

Der „Albrecht Dürer-Verein“ in Nürnberg feiert am 13. Oktober sein hundertjähriges Bestehen; es wird anlässlich dieser Feier eine Festschrift erscheinen. Der Verein nahm im vorigen Jahre 13 935 Mk. ein und gab 13 901 Mk. aus. Unter den Ausgaben befinden sich 1470 Mk. an den Münchener Kunstverein, 3864 Mk. für die Verlosung angekaufter Kunstwerke, 2894 Mk. für ein Gedächtnisblatt. Die Künstler-Unterstützungskasse des Vereins besitzt ein Vermögen von 15 121 Mark, es wurden im vorigen Jahre 300 Mk. für Unterstützungen verausgabt.

Der Leipziger Kupferstecher Aug. Weger, aus dessen Atelier Tausende von Platten hervorgingen, starb am 27. Mai.

*** *Bildhauer Walter Schott* in Berlin wird, wie dem Hannov. Kourier geschrieben wird, für das Kaiserhaus in *Goslar* eine Reiterfigur Kaiser Wilhelms I. in etwa einundeinhalbfacher Lebensgröße ausführen. Sie soll einst dem Reiterstandbild Barbarossas, dem Werke des Bildhauers Toberenz als Seitenstück, ebenfalls zum Schmucke eines Pfeilers am Gemäuer dienen.

*** *Der russische Maler W. W. Wereschtschagin* hat sich zum bleibenden Aufenthalt in *Moskau* niedergelassen. Der Künstler hat beschlossen, sein Nomadenleben ganz aufzugeben und verkauft sogar sein Pariser Atelier. In Moskau wird er eine Reihe neuer Gemälde aus dem vaterländischen Kriege (1812) beginnen. Den größten Teil seiner Gemälde aus dem türkischen Kriege hat er im Auslande, wie die „Nowosti“ berichten, für 160000 Rubel verkauft.

Der polnische Maler Matejko in Krakau hatte an den dortigen Stadtrat das Ersuchen gerichtet, ihm einen gewissen Teil der jetzt im Abbruch befindlichen Heiligen Geistkirche zur Errichtung eines Ateliers zu überlassen. Dieses Gesuch wurde abschlägig beschieden und hat der gekränkte Künstler infolgedessen das ihm von der Stadt Krakau vor neun Jahren erteilte Ehrenbürgerdiplom dem Bürgermeister zurückgeschickt.

Das Haus Borghese führt fort, seine Schätze zu enthüllen und in alle Winde zu verkaufen. Seit einigen Tagen ist der Antiquar Sangiorgi damit beschäftigt, die altberühmte, wertvolle Bibliothek zu versteigern, die von Kardinal Scipio Borghese begründet und von allen folgenden Häuptern der Familie bis auf Don Marc Antonio, den Vater des jetzigen, unglücklichen Oberhauptes Don Paolo, mit Sorgfalt gehütet und eifrig bereichert worden ist. Mit dem Jahre 1886, in welchem Marc Antonio starb, hörte die Erweiterung der Borghesischen Büchersammlung auf. Sein Erbe Paolo fiel gewissenlosen Spekulanten in die Hände, die ihn zu bereden wussten, seinen Reichtum in jenen schwindelhaften Bauunternehmungen anzulegen, von denen derselbe rasch genug aufgezehrt wurde. Und nun wird zu Gelde gemacht, was nur irgend geht, um die Gläubiger zu befriedigen. Nachdem der Papst das Borghesische Familienarchiv übernommen hatte, wurde die Bibliothek, von deren unermesslichem Werte die Borghesischen Vermögensverwalter offenbar nur eine sehr schwache Ahnung hatten, dem Bücher- und Kunsttrödler Sangiorgi für 55000 Lire (!) angeboten. Der kluge Antiquarius ließ sich nicht lange bitten, er nahm den Kauf an, wandte noch einige Tausend Lire auf, um einen ausgezeichneten Katalog der Bibliothek herstellen zu lassen, und beginnt nun, mit der Versteigerung derselben ein Vermögen zu verdienen. Der Verkauf findet in drei Abschnitten statt; der erste dauert bis kommenden 6. Juni, der zweite soll um Mitte Oktober, der Schluss im Februar 1893 stattfinden. Bis jetzt ist die in ihrer Art einzige Sammlung von Musikalien des 17. und 18. Jahrhunderts, über 200 Kompositionen größern und geringern Umfangs, deren Urheber meist noch kaum bekannt sind, zum Verkauf gekommen. Ein Teil ging in den Besitz der römischen Akademie S. Cecilia über, die Hauptmasse erwarb das Konservatorium zu Paris. Heute beginnt der Verkauf der unschätzbaren Sammlung von Bullen, Entscheidungen, Satzungen, Briefen u. s. w., etwa 12000 Stücken, die über zwei Jahrhunderte römischer Staats- und Rechtsgeschichte (1500—1700) umfassen. Man hofft, dass die hiesige staatliche Bibliothek Vittorio Emanuele sich diesen Schatz nicht entgehen lassen werde. Weiterhin richtet sich die Aufmerksamkeit der Bücherfreunde auf den Teil der Sammlung, der seltene und kostbare Drucke aus der frühesten Zeit enthält, Wiegendrucke, zum Teil mit wertvollen Holzschnitten und in künstlerischen Einbänden; es befinden sich darunter die erste Ausgabe der Biblia pauperum, der von Fust und Schöffer 1459 gedruckte Durandus, von dem vor einigen Jahren ein Exemplar in London um 24000 Frcs. verkauft wurde; dann Gutenbergs Catholicon von 1460, der Gratianus und Plutarch, Venedig 1474 und 1478, mit glänzenden Miniaturen, und viele andere. Handschriften aus dem 12. bis 16. Jahrhundert sind in großer Zahl und trefflicher Ausführung vorhanden, u. a. ein Antiphonarium des 12. Jahrhunderts mit reichstem Farbenschmuck, Messbücher in Gold- und Buntschrift mit reichen Einbänden. Unter letztern werden als besondere Schaustücke, die ihresgleichen selbst im Vatikan nicht haben, genannt: ein Sieneser Einband des 15. Jahrhunderts, dunkelblau mit feinster Goldverzierung, ein silberner Bibeleinband mit dem Wappen der Chigi, Pergamentbände mit den französischen Lilien u. s. w. Ein älteres Urteil über die Borghesische Bibliothek, es ist in Laurus' Teatri Romani Orchestra enthalten, vergleicht diese Sammlung ohne weiteres mit der berühmtesten altrömischen Bibliothek, derjenigen des Lucullus. Und es sagt mit diesem Lob gewiss nicht zuviel. Jedenfalls ist die Zeit, in der die Borghesischen Bücherschätze unter den Hammer kommen, eine Zeit der höchsten Spannung, der Hoffnungen und des eifrigsten Wettbewerbes der großen Bibliotheken und Bücherfreunde in ganz Europa.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



H Thoma pinx

Heliogr v E Albert & Co

DAMMERUNG IM BUCHENWALD

Nach einer Heliogravure von F Hanfstaengl

Verlag v E A Seemann, Leipzig



Druck v F A Brockhaus, Leipzig



Hans Thoma.

HANS THOMA.

EINE STUDIE VON *FRANZ HERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.



IE deutsche Kunst am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, welche von der Zukunft als eine Übergangsepoche von großer Bedeutung angesehen werden dürfte, zeigt im letzten Viertel zwei einander scheinbar ganz fremde, innerlich jedoch tief verwandte Phasen: den naturalistischen Mystizismus, der als Fortentwickelung über Menzel her aufzufassen ist, und den naturalistischen Romantizismus, zu dem Böcklin den Anstoß gab. Die eine Richtung, von Liebermann begonnen und durch Uhde weitergeführt, stützt sich auf den Empfindungskultus der Franzosen, deren Farbengebung sie unserer Kunstweise mit freierem, modernem Ausdruck einzuverleiben trachtet. — Die andere Richtung, die drei, den Fähigkeiten nach ganz hervorragende Künstler: Klinger, Thoma, Stuck verfolgen, charakterisirt sich als der erwachende spezifisch nationale Geist. Was Klinger bisher geleistet, die Anzahl bedeutender Werke, die von Thoma vorliegen, die bisherigen Leistungen des noch jugendlich ringenden Stuck hatten alle die Wirkung, welche bahnbrechenden Werken eigentümlich ist: sie erregten zuerst Verwunderung, Kopfschütteln, dann vereinzelten Beifall, langsam wachsende Anerkennung, die bei Klinger und Thoma schon in einer kleinen Gemeinde eifrig gepflegt wird. Sie war bei beiden schon 1890 so weit gediehen, dass man ihnen in München besondere Plätze einräumte um ihre Eigentümlichkeit zu rechter Geltung gelangen zu lassen.

Der Künstler, den wir betrachten wollen, hat mit Klinger den strömenden Reichtum der Gedanken, mit Stuck die Zartheit der Empfindung gemeinsam, — sein über zwanzig Jahre zurückreichendes Schaffen zeigt die beiden Strömungen der Zeit, denn Thoma ist Naturalist und Phantast zugleich.

Einsam in idyllischer Umgebung herangebildet, als Mensch stark, groß, vollsaftig geworden, ehe er ernstlich Künstler ward, mit frühe in sich ausgereiftem Sinn, der seine Erfindungskraft nicht an fremden Vorbildern, sondern an den Anregungen und Offenbarungen einer günstigen Naturscholle entwickelt, ist er ganz auf sich selbst gestellt, — mit

rührendem und gesundem Selbstvertrauen nur die Gesetze für sich gelten lassend, deren innere Richtigkeit sein ungeschultes, aber auch unverdorbenes Nachdenken zu ergründen vermochte.

Namentlich in seiner frühesten Zeit ist er unter diesen Umständen Naturalist. Er lässt die Natur mit ihrer geheimnisvollen Erscheinung auf sich wirken und tastet ihr mit seinen technischen Mitteln nach, die er sich selbst erfinden muss, da er keine Lehrer und Vorbilder hat. Er ist aber ein Deutscher. Die bloße Form genügt ihm nicht, so wenig wie ihre Überwindung durch Gefühlskultus nach Art der französischen Intimisten, — selbst in seinen einfachsten Sachen erkennt man das Hinausgehen darüber, das Suchen und feinsinnige Finden einer prägnanten Beziehung in einer Landschaft, in einer gewöhnlichen Menschendarstellung. Ungleich fruchtbarer ist der Träumerkopf als das Ungeschick seiner erst spät ausgebildeten Hand; zahllose Einfälle flattern auf; ganz individuelle Gesichtspunkte ringen sich los, weil der einsame Jüngling in den herkömmlichen Gedankengängen der normalen Dressur fremd ist, — mit berückender Frische und Kinderäugigkeit schildert er darum Triviales und Geistreiches, — die beide auf Kompromiss der Gesellschaft beruhen, — gleichwertig, da es für ihn einen Unterschied nicht giebt.

Je weiter die rastlos thätige, durch Bekanntschaft und Berührung mit der Antike, der deutschen Renaissance, mit Böcklin, Dürer, ich möchte sogar sagen mit Dante bereicherte Phantasie sich entwickelt, der eine eigenartige, mit stilistischer Konsequenz aufgebaute, in ihrer Einfachheit frappant an Fiesole erinnernde Technik zu Dienste steht, um so schärfer arbeitet sich in Thoma's künstlerischem Wesen die Neigung heraus, einen Farbenton von grosser Eigenkraft, Tiefe oder Feinheit, eine bedeutende Linie, oder eine poetische Beziehung des Stoffs in seinem Werke als Wesentliches zu betonen, wobei ein sorgloser Drang zur bloßen Selbstproduktion den Künstler selten ein Bild in normalem Ausbau zum letzten Schluss führen lässt. Sogar einzelne, über die Skizze wenig hinausgekommene Werke erscheinen nicht unfertig, denn ein seltsames Gefühl für Reinheit und Rhythmus rundet das Leichteste ab.

Der das formale Vermögen an Reichtum weit überragende Sinn, der mit besonderer Freiheit, mit gleicher Liebe und gleichem Geschick Menschen, Tiere, Blumen, Landschaften in seine Schaffenswelt zieht, giebt ein ferneres Kennzeichen für Thoma: nämlich eine innere Größe der Auffassung, die an Monumentalität, mitunter auf kleinsten Flächen, mit Böcklin und Klinger wetteifert. Unter den Jüngern ist Thoma der eigentliche Monumentalmaler von Beruf. Wenn er sich nach dieser Richtung hin nicht vorwiegend äußert, so mag seine unstete, rastlos produzirende, schnell vom einen zum andern hüpfende Phantasie daran schuld sein. Vor welches Bild von Thoma man immer tritt, — bei allem Reiz jungfräulich herber Schönheit drängt sich leise ein Fehlendes auf: es ist die Wand, auf der der Inhalt erst seinen vollen Tonfall erhalten würde. —

Man hat Thoma früher vorgeworfen, dass er keinen Stil besitze, dass er Kolorist sei, der nicht zeichnen könne, dass er Zeichner sei, aber nicht malen könne. Diese Vorwürfe sind Drittelwahrheiten aus Pedantenmund. Thoma hat keinen Zopf, der dem Inhaber zeit seines Lebens hinten anhängt und als Fabriksmarke für seine Ware dient. Und doch ist er der strengste, sogar starreste Stilist, den die ganze jüngere Generation besitzt. Stil ohne die Nebenbedeutung von Schablone und Manier heißt Reinigung des Stoffes von Nebensächlichkeiten auf die ihm untergelegte, subjektive Auffassung hin. In dieser Beziehung ist Thoma der konsequenteste Stilist, denn ohne Sorge um Unwahrheit oder Willkür führt er ein Bild starr auf das hin durch, was er wollte: auf eine Bedeutung, auf eine Stimmung. Nur ist er künstlerisch frei und spielt jede Melodie auf ihrem eigenen Instrumente. Als Künstler hat er viele Stile, soviel als Bildergruppen nachzuweisen wären, aber die Stilbildung im einzelnen Fall ist logisch und streng. Der Vorwurf gegen den Maler wie gegen den Zeichner hängt damit zusammen. Man darf nie vergessen, dass Thoma nicht die Erscheinung an sich wiedergeben will. In seltsam fesselnden Farbenlagen will er eine gewisse Stimmung, in der ihm eigentümlichen, namentlich in früheren Werken meist braun abgesetzten Konturenbildung eine besondere Charakteristik geben, — je nachdem betont er das eine oder andere mit besonderer Intensität und überbietet die natürliche Erscheinung zu diesem Zweck durch scheinbare Willkürlichkeiten. Auch der bewusste oder unbewusste monumentale Gesichtspunkt verführt den Künstler oft zu Seltsamkeiten, die kleinliche Auffassung vom kritischen Beruf mit Triumph austrompetet hat, während sie das Positive nicht sah.

Thoma ist eben als Deutscher ein Charakteristiker, eine modernisirte Auflage von Dürer, mit dem er viele verwandte Züge hat. Er sucht das Eigentümliche einer Sache, um es aus der Mitte knorrig und eckig herauswachsen zu lassen, — vom roma-

nischen Normaltypus hat er am wenigsten unter allen malenden Zeitgenossen. —

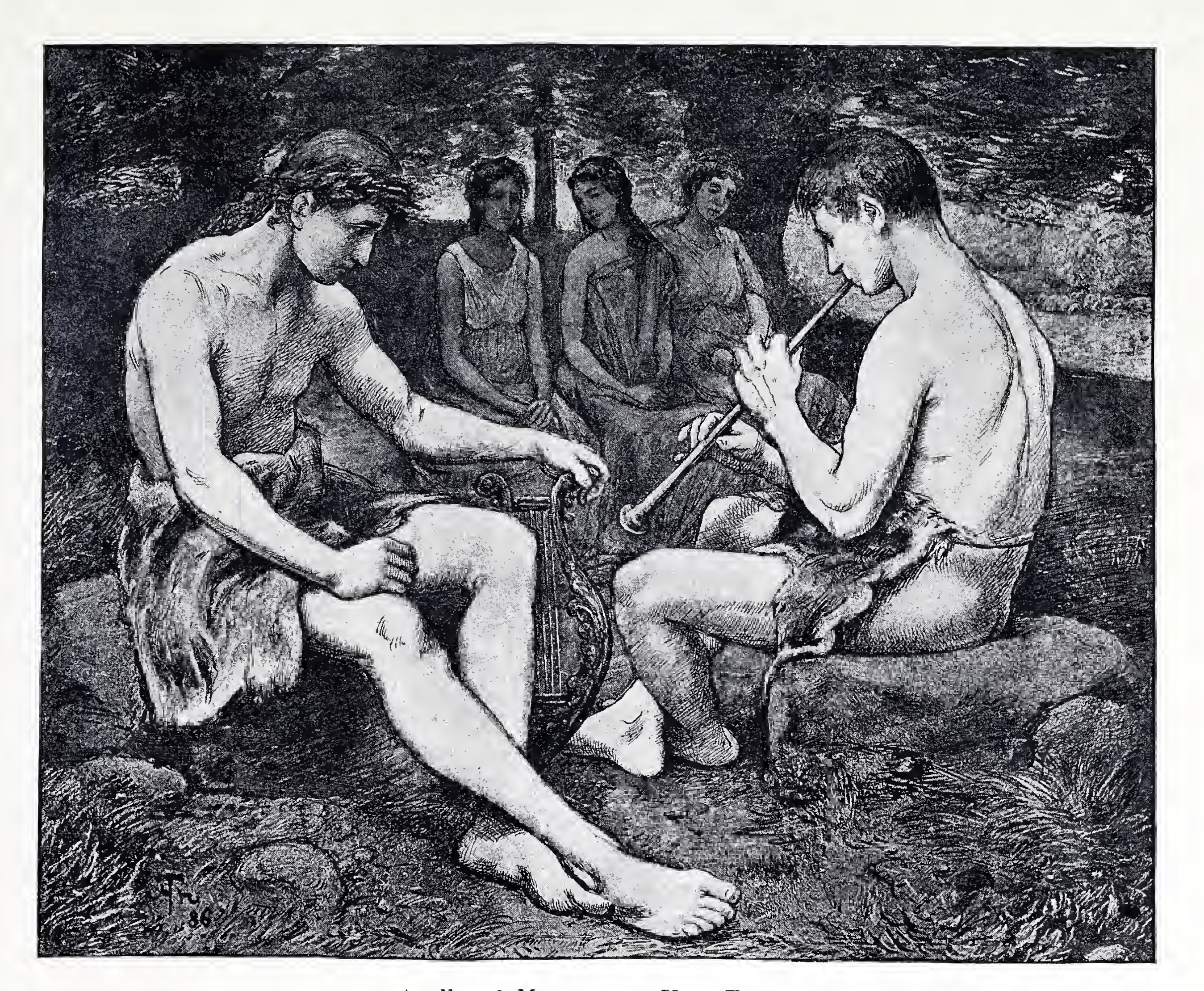
Das ganze Werden des Künstlers ließ die geschilderten Eigenschaften sich entfalten. In Bernau, einem hochgelegenen Thal des badischen Schwarzwalds, erblickte er am 2. Oktober 1839 als armer Leute Kind das Licht der Welt. Schlichte Naturpoesie umfing den Knaben, voll berückenden Zaubers von den grünen Matten am Berghang, von silbernen Forellenbächen, die durch weiche Wiesen sich schlängelten, von den zahlreichen Gruppen alter, schindelgedeckter Holzhäuser. Dass diese Eindrücke nicht spurlos als selbstverständlich an dem Kinde vorübergingen, dafür sorgte das Thun und Treiben seiner Landsleute, die mit künstlerisch angehauchtem Sinne fast in jedem Hause Holzindustrie treiben. Bis zum zwanzigsten Lebensjahre hauste Thoma in dieser Idylle, ein glückseliger Träumer, der unstet in allem praktischen Thun, mit Thatkraft und Zähigkeit aber seinen Phantasien von herrlichen Bildern in Zeichnung und Farbenversuchen vor der Natur zu Leibe ging. Zwei missglückte Unternehmen, mittels Uhrschildmalerei und Lithographie der freien Kunstübung näher zu kommen, entmutigten ihn nicht, — die Triebkräftigkeit der Phantasie in dem körperlich reifen und gesunden Jüngling widerstand jeder Sentimentalität, bis 1859 ein Beamter der Nachbarschaft mit rührender Naivität Deutschland einen bedeutenden Künstler erhielt, indem er den Großherzog auf dies Talent aufmerksam machte. Wenn nun auch die Unterstützung von dieser Seite nicht so hoch bemessen war, dass Thoma die Akademie während des ganzen Jahres besuchen konnte, so durfte er wenigstens im Winter unter W. Schirmers Oberleitung studiren, während er den Sommer über in Bernau bei der großen Lehrmeisterin Natur in die Schule ging, deren Kollegien neben der Billigkeit den Vorzug des besten Systems für den selbständigen Kopf besitzen. Die „Sommersachen“ waren dementsprechend künstlerisch ungleich besser als die im Winter unter Aufsicht gemalten; Thoma war zu alt für das Abc. Im Gegensatz zu seinen Professoren kultivirte er die höchste Vielseitigkeit — seine robuste Gesundheit fühlte Selbstvertrauen und die beste Absicht, dem Rat und den Lehren seiner Meister auf Selbstbeschränkung zu folgen, scheiterte an den vielen packenden Eindrücken vor der Natur. 1867 ging er nach Düsseldorf. Sein Natursinn konnte sich mit der dortigen, auf das Formelle den Schwerpunkt legenden Kunstweise nicht befreunden, aber lernbegierig suchte er auch hier seine Mittel zur Darstellung zu erweitern. Ein zweimonatlicher Aufenthalt 1868 in Paris, den er durch den Verkauf einiger Schwarzwaldbilder ermöglichte — ein Rausch des Reichtums hatte den jungen Künstler von den erlösten wenigen 100 Gulden umfangen — ward sehr einflussreich. Er hatte *lernen* wollen vorher, war aber innerlich schon zu reif dazu — hier, im Louvre und bei den modernen Franzosen, namentlich *Courbet,* fand er Klarheit für seinen seelischen Zustand, er ward sich des Rechts seiner Individualität bewusst. In heller Freude zog er nach Bernau, um den Sommer über auf großen Flächen Landschaften, Tiere, Stillleben, Figuren der Dorfleute zu verarbeiten. Der Sturm der Entrüstung im Karlsruher Kunstverein bei der Winterausstellung dieser Werke ernüchterte Thoma nicht, er ging nach München, wo ein angenehmer Freundeskreis ihn aufnahm: Leibl, Trübner, Haider, Alb, Lang. Böse Kritik und Hohn des Kunstmobs entmutigte ihn auch hier nicht — er träumte sorglos weiter und ließ seine Ahnungen zu Gebilden wachsen, wozu der Ankauf mehrerer der geschmähtesten Bilder durch einen Engländer den materiellen Grund legte. Nachdem Thoma dann 1874 die ersten Beziehungen zu Frankfurt am Main angeknüpft, ging er von dort mit dem ihm künstlerisch verwandten Maler F. Lugo zum ersten Mal nach Italien — eine Welt von Eindrücken empfangend. Namentlich die Werke der großen italienischen Monumentalmaler packten ihn tief und gewannen auf seine Farbe einen Einfluss, der wohl schon von Karlsruhe her durch Feuerbach vorbereitet war. Zurückgekehrt führte Thoma einige Wandmalereien in Frankfurter Häusern aus, auch in einem Weinbergturme bei Schweinfurt gemeinsam mit dem Eigentümer, Maler Sattler. 1875 neuer Münchener Aufenthalt — Bekanntschaft mit Böcklin. Die treue kleine Gemeinde in Frankfurt zog den Künstler aber bald zurück. Ein Mitglied derselben, welches in Liverpool wohnte und eine gute Anzahl Bilder von Thoma gekauft hatte, veranstaltete Anfang der achtziger Jahre eine Sonderausstellung von 60 Bildern in seinem Wohnort. Mancherlei Versuche, die der Kunsthändler Gurlitt machte, um Thoma in Berlin einzuführen, scheiterten an der norddeutschen Nüchternheit. Erst eine 1890 in München veranstaltete Sonderausstellung mit einem in materieller Beziehung in Deutschland unerhörten Erfolge schlug völlig durch — der 51 jährige Künstler besaß mit einem Male nach langem Harren in Verhältnissen, die ihm viele Jahre lang nicht einmal das Halten eines Ateliers gestatteten, einen gefeierten Namen. —

In der langen Reihe von Werken des Künstlers

ist neben den individuellen Eigenschaften kein einheitlicher Aufbau vorhanden. In der Jugend war er mehr der Natur zugewandt, und mit der größeren technischen Sicherheit mehr Phantast und Poet. Seine gelungensten Werke verteilen sich ziemlich gleichmäßig über alle Perioden: ihm hat allezeit nur daran gelegen, seine feinen Beobachtungen, seine klingenden Stimmungen und seine herzigen, schnurrigen oder bizarren Einfälle mittels der Malerei von sich zu geben, emsig bemüht, das Primitive, Ursprüngliche, ja Urwüchsige nicht zu verlieren. So verknüpfen sich auch nur wenige sogenannte Hauptwerke mit dem Bilde dieses seltsam fesselnden Charakterkopfes.

Greifen wir aus der Überfülle des Geschaffenen einiges heraus! Da sind die sogenannten „naturalistischen“ Werke, meist der Jugendzeit des Künstlers angehörend; man hat sie zu einer Zeit so genannt, als die moderne Bewegung noch wenig gesichtet war, und alles, was sich enger an das Naturvorbild hielt, als Naturalismus klassifizirt ward. Da sind die „reigentanzenden Kinder“ auf der Frühlingswiese, mit hässlichen, derb und kunstlos scheinbar von der Wirklichkeit abgeschriebenen Gesichtern — tief und frisch im Blick und haarscharf in der Bewegung beobachtet; oder ein anderes Problem, wie Sonnenbeleuchtung in der Dachstube, in der ein Greisenpaar mit Bibellesen seinen Sonntag feiert; oder „Großmutter und Kind“ im abenddüsteren Garten, während es loht vom Hügelrand dahinter. Die Alte mit dem breiten, müden, dämmernden Gesicht und den das schlummernde Kind umklammernden, harten, bedeutend gezeichneten Händen, — ein Zug nach innen und nach Erhöhung durchflutet diesen Naturkultus, der die bloße Wirklichkeit weit überwindet. Immer steht Thoma hinter diesen Bildern, ein einsamer, seltsamer, nach Lösung eines poetischen Problems suchender Mensch. Das unterscheidet ihn sehr bedeutend von dem Naturalisten, der nur die Erscheinung als solche malerisch wiedergeben will. Vielleicht das am reinsten gelöste Werk dieser Art ist der „Schwarzwälder Musikant“ — ein Jugendbild aus dem Jahre 1871. Im Garten am Gatterzaun, auf einem Baumstumpf neben starkem Stamm sitzt ein Dorfjüngling und spielt emsig die Geige, während die Sinne ganz auf das Notenheft gerichtet sind, das auf den mit groben Sackhosen bekleideten Knien liegt. Die geigende Bewegung, das sonnige Sinnen unter den niedergeschlagenen Augenwimpern, die Figur — alles ist mit der Feinheit holländischer Kleinmalerei, aber in bedeutender Auffassung geschildert. So sehr Thoma auf die Natur geht, ist's doch kein Genrebild — man empfindet eine Allegorie der Musik, weil die Stimmung bedeutend vorwiegt.

Vorherrschend ist das Stimmungsmoment in den *Landschaften,* die in ihrem feinen Naturgefühl und der reinen Stilistik in Thoma's besten Werken dieser Art das Entzückendste bieten, was die moderne Landschaftsmalerei hervorgebracht hat. „Schöne“ und malerisch anziehende Naturen schneidet er heraus, mit ungemeinem Geschmack einen eigenen Standpunkt wählend — den er oft sehr reizvoll mit Schatten und Zweigen eines Baumes umrahmt — liebliche, stille, einsame, nur durch Vegetation oder ein beschauendes Menschenkind belebte Panoramen. Zarte, flache Baum- und Bergprofile, Dorfansichten, Hirtenidylle, oder in hängenden Wolken über sonniger Aue die duftige Ferne — alles fein, groß, schlank in den Linien und streng gebunden, in der Thoma so eigentümlichen, fast trockenen, merkwürdig einfachen und schlichten Farbenskala, Plastik von Luft und Licht, und dabei eine Intimität, die unbeschreiblich in der Wirkung ist. Ein üppig grünes, von blinkenden Wassern durchrieseltes, sanft abgedachtes „Schwarzwaldthal“, über dessen Baumgruppen und Hauskomplexen wärmster Sonnenschein träumt; oder die köstliche „Taunuslandschaft“, in die hinein ein am schattigen Abhang liegender Wanderer blickt: auf eine tiefe, von einem silbernen Band durchronnene Aue, deren hellabgesetzten Pfad zwei winzige Gestalten entlang wandeln, auf die bewaldeten Hänge ringsum und die Hügelkonturen, über die mit Duft und Sonnenschein die Weite blickt — ein mittagsstilles Träumen von berückendem Zauber steckt in diesen Werken. Oder eine „Mainlandschaft“ mit der Thoma eigenen Überhöhe schlanker Bäume, tanzenden Kindern am Wasser, einem von zwei Jungen gestellten Gaul, mit seitlicher Abendbeleuchtung. Oder eine andere Mainlandschaft mit der von Nebelduft verschleierten Flussebene, einsamen Segeln auf dem Wasser und herbstlich kahlen Bäumen auf der Höhe, wo Wanderer ausblickend stehen, während bei weidenden Schafen ein Dorfjunge bläst und Mann und Frau in der Nähe Kartoffeln hacken. — Der Naturalismus hat durch die Beschränkung seiner Stoffwelt eine wahre Hochflut von Landschaften mit sich geführt — merkwürdig wenig indessen an Bildern von hohem künstlerischem Wert. Um so schärfer heben sich aus der zeitgenössischen Landschaft die von tiefster, poetischer Konzentration erfüllten Werke Thoma's her-



Apoll und Marsyas, von Hans Thoma.

Nach einem vom Künstler überzeichneten Lichtdrucke.



aus. Die Phantasielandschaft hat Thoma fast nur als Hintergrund für große figürliche Komposition gepflegt; wo sie allein Zweck war oder gegen die Staffage vorwiegt, da entfaltet der Künstler einen großen Reichtum an Farbenausdruck und Erfindung. So in dem vielbewegten Tonduft des „Paradieses", mit der Erfindung reizvoller Vegetation und Vogeltypen, oder der an Böcklin sich anlehnenden „Frühlingsidylle", wo die zahllos den sonnigen Busch umflatternden Putten und die am Quell taufrisch gelagerte Nymphe farbig und reich wirken.

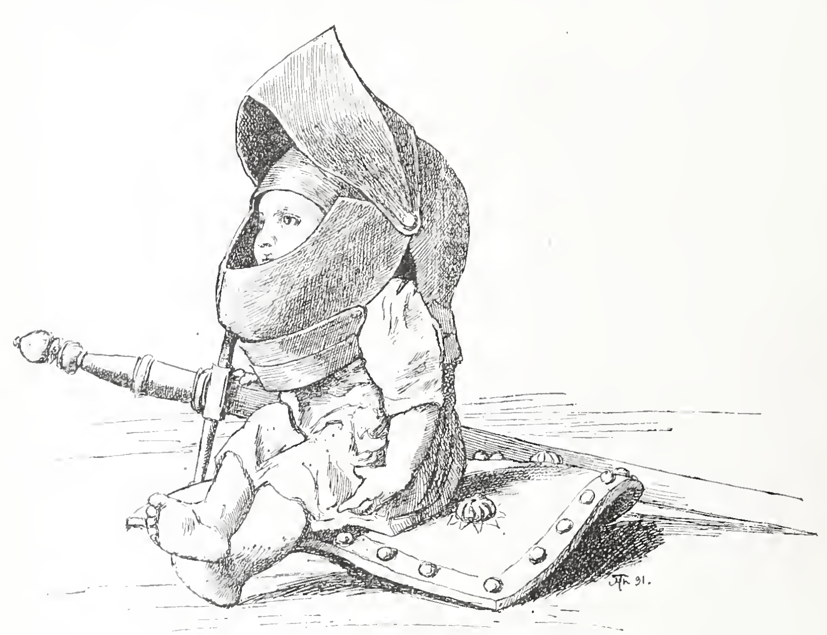
Sticht schon bei aller Intimität der Monumentalcharakter in der Auffassung und Komposition von Thoma's Landschaften hervor, so wird seine allegorische und phantastische Stoffwelt ganz davon bestimmt. Größe und Einfachheit kennzeichnet seine religiöse Malerei. Eine gewisse Strenge, durch die farbig breit abgesetzte Umrisszeichnung noch verstärkt, weist in einem Teil der Werke auf Dürer und Cornelius in einem anderen sehen wir koloristisch-moderne Lösungen von großer Kraft. Dort ist der „Christus auf dem Olberg" zu nennen, ein „Christophorus", eine „Pietà", — hier ein düsteres Nachtstück „Jesus und der Versucher". Der völlig eigene Typus des Heilandes, dem der Versucher mit seiner Zuchthäusler-Physiognomie einen Stein hinhält, ist in dem Brennen des mandelförmigen Auges unter der breiten Stirn mit einer schaurig-berückenden Dämonie erfüllt, welche tiefe Auffassung dieses legendarischen Vorganges in dem wilddüsteren Nachtkolorit eine entsprechende Stimmung findet.

Flora. Nach einem von THOMA überzeichneten Lichtdruck.

Wo aber Thoma in die Fabelwelt greift, in die antike Mythologie und die deutsche Romantik, da bringt er malkünstlerisch seine besten Dichtungen hervor. Meist sind hier die poetischen Beziehungen im Stoff oder in der Stimmung von seltsamer Rätselhaftigkeit. Aber die Fragen sind in einer Form gestellt, an der keiner vorüberkommen kann, der das Gebilde mit nachdenklichen Augen ansieht. Über die Schranke des Stoffes hinweg stellt er mitunter das Seltsamste und Ungewöhnlichste in den Vordergrund, — eine allegorische Beziehung, eine Stimmung,

vielleicht auch bloß einen Farbengang, die lebhaft erregend auf den Beschauer wirken, ihn aber immer bezwingen und durch Intensität das Bizarre glaublich machen.

So der „Charon“ mit der tiefbeladenen Barke auf dem *wogenden* Styx, dessen düsteres Wolkendach zwei Regenbogen mit dem gräulichen Spiegel verbinden, — ein ins Malerische übersetzter Gesang Dante's. Oder im dunklen Hain „Apollo“ mit leisem Hohn auf seine Leier gestützt und dem wichtigthuenden Gedudel des Marsyas lauschend, indessen dahinter drei herbgezeichnete Grazien richtend sitzen,



Federzeichnung von H. Thoma.

und ein glühendes Abendrot zwischen Wipfeln und Hügelrand tief und düster in das Walddunkel hereinsticht. Oder jene seltsam erfundene, prachtvoll modellirte Gruppe langgestreckter Bogenschützen, die mit eigentümlichem Pathos des Leibes nach Vögeln schießen. Eine der schönsten Farbensymphonien des Künstlers gehört dieser Stoffwelt an, der „Abend“. Ein nackter Jüngling am düsteren, von zwei Schwänen belebten Felswasserbecken bläst die Flöte; neben ihm sitzt ein lauschender Angler, hinter beiden schließt düsteres Baumlaub die Szenerie ab. Drüben aber gaukeln Dämmerungsphantasien vor einem vielarmigen Baumstamm: die drei Grazien, welche mit anmutiger Leichtigkeit dahingleiten und ein jugendherrliches Menschenpaar. Mit dem Ton des Abendlieds tauchen die Gestalten auf und schweben schattenhaft über das goldorangene Licht des Hintergrundes. Von weiteren Kompositionen dieser Art sei noch ein Aquarell genannt, das ich auf der Aquarellausstellung 1890 in Dresden sah, wo Thoma sowohl in technischer als auch in poetischer Beziehung durch eine ganze Reihe ausgezeichneter Werke vertreten war. Ein Ritter, eben so vorzüglich gezeichnet wie gemalt, steht mit geschlossenem Visier neben einer an bluminger Quelle ruhenden Nymphe, die ihn in Haltung und Blick ganz unbeachtet lässt. Das Ganze unbeschreiblich rätselhaft, unvergesslich. Das durchgeführteste und wohl vollendetste Bild, das ich von Thoma in dieser Gruppe kenne, ist eine 1887 gemalte „Dämmerung im Buchenwald“. Im Schatten der starr und dicht stehenden, gefleckten Buchenstämme ruht links ein mächtiger Hirsch. Vor einem starken Stamm des mittleren Vordergrundes schalmeit ein bockfüßiger junger Faun; durch eine Lücke zwischen den Bäumen sieht man auf dem Wege am Waldrand einen stattlichen Ritter langsam dahinreiten, dessen Gestalt sich von der Wiese drüben und dem fernen Busche dahinter scharf abhebt. Das Abendschweigen mit seinem Klingen und Träumen ist in dieser phantastischen Komposition und ihrer ausgezeichneten Durchführung mit berükkendem Naturhauch allegorisiert.

Bei dem unendlichen Fleiß Thoma's müssen diese paar skizzirten Werke zu einer Übersicht genügen — einzelne Aquarelle und Zeichnungen anzuführen ist unmöglich bei einem Künstler, der rastlos erfindet und in künstlerischem Drange ohne Prätensionen schafft.

Thoma hatte das halbe Jahrhundert an Jahren überschritten, als er mit einem Schlage zu den Anerkannten gehörte. Bei der Leichtigkeit in seiner Produktion ist die späte Anerkennung vielleicht ein Glück — sie bewahrte ihn vor Verflachung; der Lorbeer im Silberhaar berauscht die Stirn nicht mehr; so ist zu hoffen, dass Thoma seine reifsten Früchte gleich Böcklin abschütteln wird, wenn er sich bewusst ist, dass nicht allein eine kleine Gemeinde auf ihn schaut. Was er indessen bisher geschaffen, genügt vollauf, um seinen Namen in der Kunstgeschichte stehen zu lassen als einen der wenigen, die an der Neige des Jahrhunderts auf völlig eigenen Bahnen wandeln.

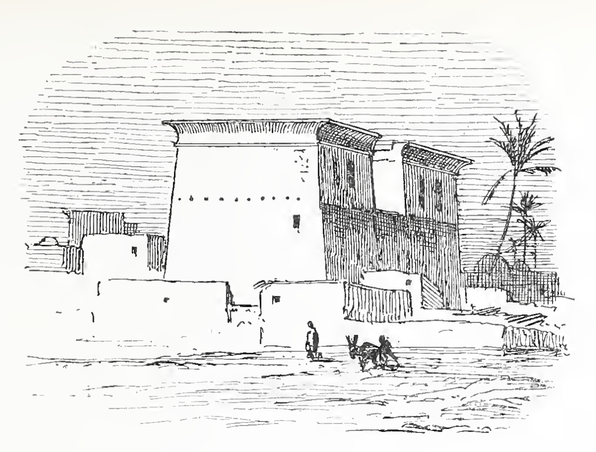


Fig. 1. Oberägyptisches Haus.

DAS ALTE ÄGYPTEN IM NEUEN UND SEINE BEZIEHUNGEN ZU INNERAFRIKA.

MIT ABBILDUNGEN.



WER das alte Agypten studirt und das moderne kennt, dem wird so manches begegnen, was ihn daran erinnert, dass Sitten und Gebräuche eines Landes und Volkes, trotz der langen Zeiträume und der geschichtlichen Umwälzungen, welche über dasselbe hingezogen sind, nicht so leicht verwischt werden, als man anzunehmen geneigt ist. Selbst bei solchen Ländern, in denen ein ganz anderes Volk das herrschende geworden ist, ja wo sich dieser Wechsel mehrfach vollzog und mit den Beherrschern auch die Sprache wechselte, darf man nicht vergessen, dass in der Regel die sesshafte, arbeitende Landbevölkerung dieselbe geblieben ist, von fremden Eroberern unterdrückt und ausgenützt, aber im eigenen Interesse geschont wurde. Dazu kommen noch Eigentümlichkeiten des Landes, denen sich die Eroberer, ob sie wollen oder nicht, anpassen müssen, und so braucht man nicht überrascht zu sein, in Agypten, welches von jeher ein konservatives Land war, fast auf Schritt und Tritt Dingen zu begegnen, welche bereits auf den Darstellungen der *alten* Ägypter zu finden sind.

Indem ich nun das, was mir in dieser Beziehung in die Augen fiel, wiederzugeben versuche, muss ich bemerken, dass ich mir wohl dessen bewusst bin, wie leicht man sich in solchen Dingen täuschen kann, wie gewisse Gebrauchsgegenstände durch die Natur der Sache zu allen Zeiten und von allen Menschen gleich gebildet wurden, und dass gewisse Dinge ein Gemeingut aller Menschen zu sein scheinen; man wäre fast versucht, für solche Fälle das Wort „Instinkt“ zu gebrauchen. Wie der Vogel sein Nest unter allen Umständen gleich baut, so hat der Mensch Fähigkeiten, welche sich stets gleich bleiben, und man darf dann bei Beobachtung derartiger Analogien nicht gleich mit Schlüssen auf einen engeren Zusammenhang bei der Hand sein.

Beispielsweise ist die Mäanderlinie als Ornament in China, den Südsee-Inseln, Europa, Ägypten, Peru und Mexiko gleichmässig zu finden und so sind die Darstellungen von Teufeln oder bösen Geistern auf der ganzen Welt dieselben und man würde sehr irren, bei mangelhafter Kenntnis, Schlüsse auf Beziehungen zwischen Völkern, welche derartige ähnliche Kunstprodukte schaffen, zu ziehen.

Im Museum von Neapel findet man Hunderte von Gegenständen, welche den unseren oder denen eines anderen Volkes gleichen, ohne dass wir berechtigt sind, darin einen geistigen oder ethnographischen Zusammenhang zu suchen.

Ich will mich daher nur auf diejenigen Dinge beschränken, in welchen ich einen direkten Zusammenhang mit dem alten ägyptischen Reiche vermute oder auf solche, welche durch ihre Eigenart als unverändert geblieben zu betrachten sind.

Obwohl das Nildelta erst in dem letzten Abschnitte der ägyptischen Geschichte als kultivirtes Land zu betrachten ist, während es im alten Reiche noch wüstes Sumpfland war, nur bewohnt von wil-



a. b.

Fig. 2a. Bemaltes Auge auf altägyptischen Darstellungen.
„ 2b. Bemaltes Auge einer Ägypterin.

den Tieren und den sogenannten „Sumpfmenschen", so muss ich doch mit ihm als mit dem uns in jeder Beziehung näher liegenden Teile beginnen.

Die Bibel, griechische und römische Schrift-

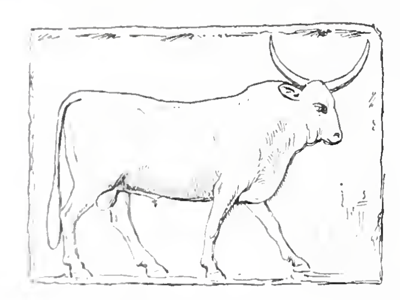


Fig. 4a. Altägyptisches Rind (Museum zu Gizeh).

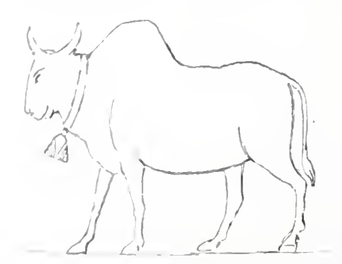


Fig. 4b. Buckelochse.

steller schildern uns Ägypten zumeist in seinen nördlichen Landschaften und wir folgen den Beschreibungen auf bekannten Wegen; aber die geschichtlichen Ereignisse haben nicht nur Städte hinweggefegt, sie haben auch den Charakter des Landes und des Volkes frühzeitig verändert. Es darf uns daher nicht wundern, im Nildelta wenig mehr vom alten Ägypten anzutreffen, weder im Blute des Volkes noch in seinen Sitten. Die einzige Überlieferung aus dem Altertume hat sich vielleicht in dem zügellosen Treiben während der Messe von Tanta erhalten, worin man eine Fortsetzung in anderer Form der einstigen Bubastisfeste zu erkennen glaubt.



Fig. 4c. Ungehörntes Rind

Mit dem ungeteilten Nil beginnt ja eigentlich bei Kairo erst Ägypten und die Nähe von Memphis erinnert uns noch lebhaft an die uralte Kultur des Landes. Dies ist gleichsam die erste Station, wo sich die fremden Einflüsse vom Norden her gebrochen haben und wo die fünf Jahrtausende alte Kultur nicht nur in Stein gehauene, sondern auch noch manche lebendige Zeugen aufzuweisen hat.



Fig. 3. Altägyptische Darstellung eines Baumes.

Jedem Reisenden, der offenen Blick besitzt, ist es noch aufgefallen, dass die schlanken Frauengestalten mit dem eigentümlichen Profil, den lang geschlitzten Augen und dem in der Bewegung eng anliegenden Gewande eine große Ähnlichkeit mit den Darstellungen auf den Gräber- und Tempelwänden der Alten haben. Einmal darauf aufmerksam, beginnt man unwillkürlich zu vergleichen und hat man einmal die Frauen von Oberägypten gesehen, so findet man die Ähnlichkeit noch mehr



Fig. 4d. Buckelochse der Dinka (nach Dr. Schweinfurth).

heraus. Da gewahrt man, dass dieselben feinen Haarzöpfchen vom Scheitel herabfallen, wie sie auf den alten Darstellungen in üppiger Fülle prangen. Waren letztere zuweilen falsch, besonders wenn die Mode mehr verlangte, als selbst die üppige südliche Natur hervorzubringen vermochte, so ist das Prinzip der Haartracht doch dasselbe geblieben und ein Kopftuch, welches nie fehlt, vervollständigt die Ähnlichkeit mit den alten Bildern. Die eigentümlichen in der Vorderansicht gemalten Augen auf den Bildern befremden uns, besonders wenn wir bemerken, dass Augenbrauen und die Ränder der Augenlider auffallend schwarz gemalt erscheinen und noch überdies ein langer Strich gegen die Schläfen zu bei keiner Figur fehlt. Diese Darstellung entspricht der alten Sitte, sich die Augen mit einer schwarzen Schminke auf



Pietà, von Hans Thoma.

Nach einem vom Künstler überzeichneten Lichtdrucke.



diese Weise zu malen. Es geschah dies mit einem Spießglanzpräparat, mesd'emt genannt. Genau auf dieselbe Weise, mit demselben Präparat — heute arabisch Kohol genannt — bemalen sich alle Frauen Ägyptens ihre Augen und häufig verbinden sie die Augenbrauen zu einer großen Bogenlinie, wie dies auch auf alten Darstellungen ebenso zu beobachten ist. Den breiten, aus Perlen gestickten Halsschmuck, welcher auf keiner alten Darstellung fehlt, sieht man noch ganz ähnlich, und in der Farbenzusammenstellung echt ägyptisch, bei Mädchen in Theben. Das Kleid oder Hemd — es ist im Sommer eben nur *ein* Gewand — hat freilich heute einen andern Schnitt und andere Farbe, dafür aber hat die heutige Ägypterin so sehr dieselbe Art sich zu bewegen, zu hocken und zu sitzen, dass man stets an die alten Bilder und Skulpturen erinnert wird. Aber auch die Männer von heute finden wir in alten Malereien und Skulpturen wieder; der berühmte Schech el beled im Museum von Gizeh (früher Bulak) ist eine Gestalt, welche man täglich sehen kann, und wenn man alte Darstellungen betrachtet, welche uns zeigen, wie das Landvolk seine Waren zur Stadt bringt — Tribut entrichtet — bei der Feldarbeit oder den Handwerken beschäftigt erscheint, so braucht man sich nur umzublicken und sieht die starre steife Darstellung verkörpert nnd lebendig vor sich. Man muss die Feldarbeiter in der warmen Jahreszeit sehen, wie sie der Kleider bis auf einen kleinen Schurz entledigt, in langen Reihen mit den krummen Hacken den Boden bearbeiten oder von der Dahabije aus des Abends die wandernden Züge der heimkehrenden Feldarbeiter mit Rindern, Schafen, Eseln längs des Ufers schreiten sehen, wo sie sich wie Silhouetten vom Abendhimmel abheben, dann fallen einem gewiss die auf gerader Linie dargestellten Figuren der bemalten Gräberwände ein.

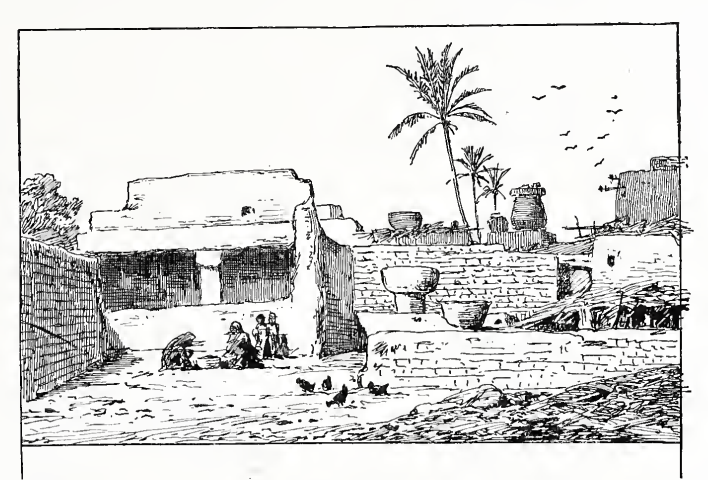


Fig. 5b. Oberägyptisches Bauernhaus.

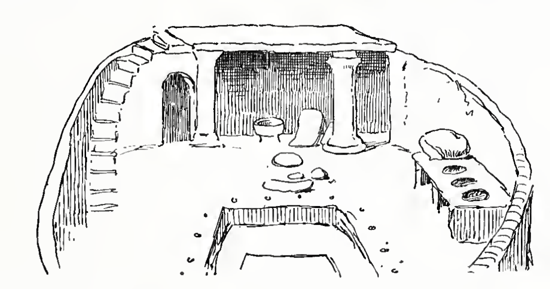
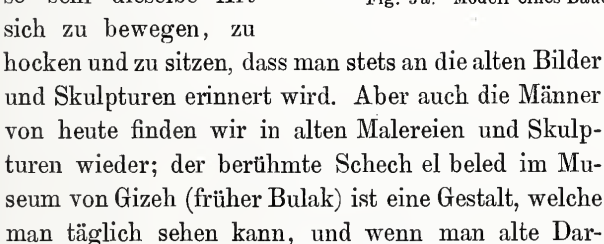


Fig. 5a. Modell eines Bauernhauses (Museum von Gizeh).



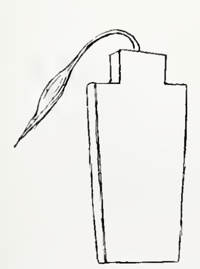


Fig. 6. Altägyptische Schreibtafel.

Wer die planmäßig gezeichneten Darstellungen von Gartenanlagen studirt, wird finden, dass die heutige Anlage derselben, das System der Bewässerung bis auf den kleinen Graben, der um jeden einzelnen Obstbaum gezogen ist, sich ganz gleich blieb. Dasselbe gilt von fast allen Verrichtungen auf landwirtschaftlichem Gebiete und häufig von den dabei gebräuchlichen Werkzeugen, wie Pflug und Hacke.

Die Haustiere, welche wir auf den altägyptischen Darstellungen gezeichnet finden, haben freilich manche Veränderung erlitten, merkwürdiger Weise kommt der Büffel und das Huhn meines Wissens gar nicht, das Dromedar erst sehr spät auf alten Darstellungen vor, Tiere, welche heute eine typische Staffage in der ägyptischen Landschaft bilden.



Fig. 7. Altägyptische Darstellung eines Tänzers.

Die ganz eigentümliche Rasse eines großen, langhörnigen Rindes mit geradem Rücken ist leider unter der Regierung Mehemed Ali's durch eine Seuche vollkommen zu Grunde gegangen. Es kommen übrigens noch auf alten Darstellungen eine kurzhörnige, gescheckte Rasse vor und eine andere hornlose, welchen ich mich erinnere in ganz ähnlichen Exemplaren in Unterägypten begegnet zu sein. Zuweilen trifft man eine Darstellung von Buckelochsen, in

welchen Wilkinson das indische Zebu zu erkennen glaubt. Es giebt aber in Centralafrika heute noch mehrere Rinderarten mit Höckern, die mit dem Zebu gar nichts gemein haben, wie die schönen Rinder der Dinka, welche gewiss näher liegen. Außerdem kann man selbst in Unterägypten Rinder mit ausgesprochenem Höcker sehen, vielleicht eine aus den Äquatorialprovinzen eingeführte Rasse. Ein Tier, welches auf Darstellungen von Jagden vorkommt, wird als „wilder Ochse" gedeutet, ist aber wahrscheinlicher die Kuh- oder Elenantilope, welche erstere ihrer thatsächlichen Ähnlichkeit mit dem Rinde den Namen zu danken hat.

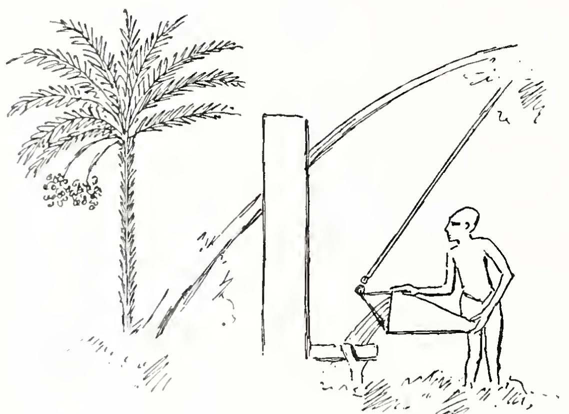


Fig. 8 a. Darstellung eines Wasserschöpfers (Theben).

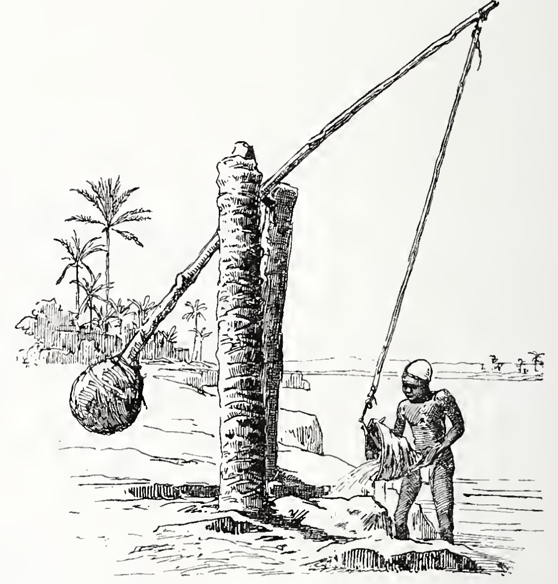


Fig. 8 b. Wasserschöpfer (Schaduf) aus Oberägypten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass heute noch die luftgetrockneten Ziegel, welche man in ganz Ägypten zum Bau der Wohnhäuser verwendet, gerade so erzeugt werden, wie Tausende von Jahren früher, aber merkwürdig ist doch, dass in der Bauweise der Landbevölkerung keine wesentliche Änderung stattgefunden hat. Der arabische Einfluss beschränkt sich in Ägypten nur auf die Städte in Monumentalbauten, der arme Fellah wohnt gewiss noch so wie vor Urzeiten. Die wenigen Abbildungen und Modelle, welche uns erhalten sind, sowie die Reste alter Ansiedlungen bestätigen dies. Umstehende Abbildung (S. 233) nach einem alten Modell im Museum zu Gizeh zeigt uns das Wohnhaus eines Bauern, welches bis in die Details der heutigen Bauart der primitivsten Häuser entspricht, nur dass der in der Mitte des Hofes angebrachte Teich zeigt, dass der altägyptische Bauer die Bewässerungskunst noch weit sorgsamer betrieb, als der heutige. Aber auch die besseren Häuser mit Stockwerken finden wir auf alten Darstellungen der heutigen Bauart entsprechend; die etwas schrägen Mauern, die Windfänge am flachen Dache, die langen schmalen Fenster und die das Dach

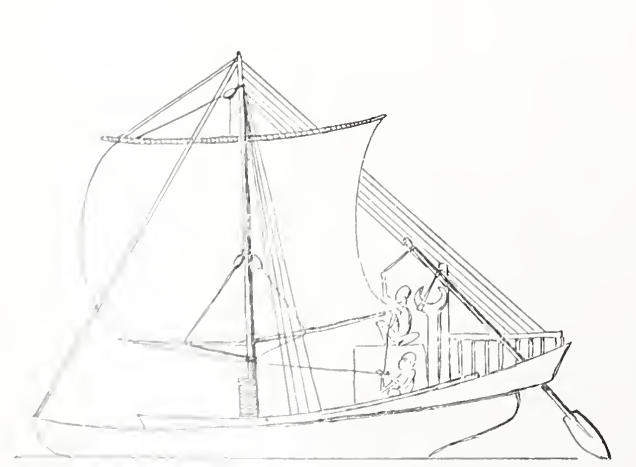


Fig. 9 a. Darstellung eines Nilschiffes (Museum von Gizeh).

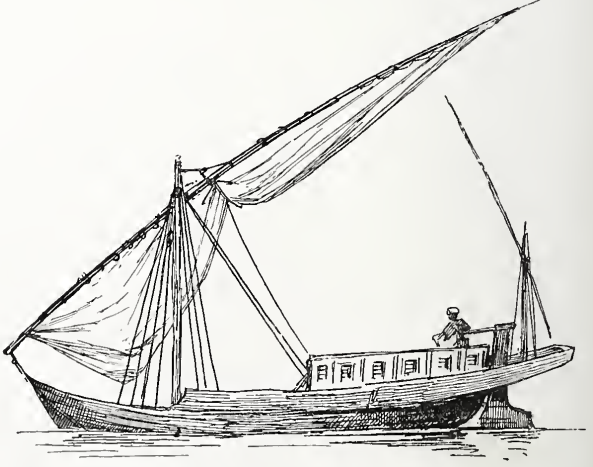


Fig. 9 b. Moderne Dahabije.

krönende Hohlkehle finden wir in den oberägyptischen Orten wieder. An dieser Stelle kann ich nicht unerwähnt lassen, dass in Altkairo (dem römischen Castellum Babylon) unter den ärmlichen Häusern, wohl richtiger Hütten genannt, sich eine Tradition aus der römischen Periode erhalten zu haben scheint. Die sonst schmucklosen Lehmhütten haben zumeist Thüren, welche einen römischen Thorbogen, ganz richtig verstanden, nachahmen. Ich habe es leider unterlassen, solche Thore zu zeichnen, und bin daher nicht in der Lage, eines davon hier wiederzugeben.

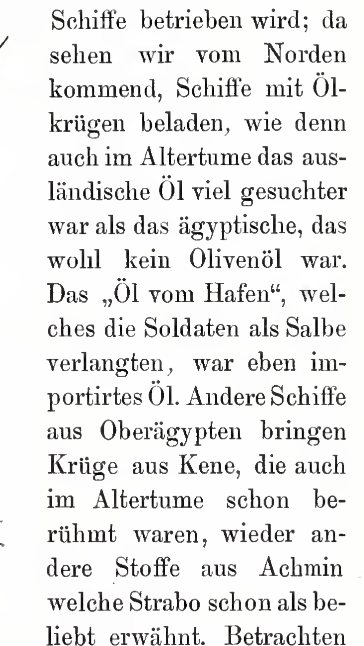


Fig. 10 a. Darstellung eines gefangenen Kriegers (Theben).

Fig. 10 b. Mangbattu-Krieger (nach DR. JUNKER).

Es ist natürlich hier nicht der Raum, alles anzudeuten, was selbst in einer Stadt wie Kairo an altägyptische Gebräuche erinnert. Ein Gang durch die Straßen der inneren Stadt lehrt uns eine Menge wieder erkennen, was auf alten Bildern dargestellt ist; wie die verschiedenen Handwerker arbeiten und welcher Werkzeuge sie sich bedienen, wie der Handel betrieben wird. Da sehen wir in eine Schule und bemerken, dass die Kinder dieselbe Schultafel in der



Fig. 11 a. Statuette im Mnseum von Gizeh.



Fig. 11 b. Niam-Niam-Frau, Getreide mahlend (nach Photogr. von BUCHTER).

Hand halten, wie sich deren die „Schreiber“ auf den alten Wandgemälden bedienen; dort steht ein Dreifuß mit Waschbecken, der uns aus Bildern in Theben in Erinnerung ist; da gelangen wir zu einem Volksfest und sehen die Jungen sich mit Ballspiel unterhalten und die Alten Ringkämpfe und Stockfechten aufführen oder „Mora“ spielen; dort tanzt ein Sudanese bei der monotonen Musik einer Pfeife und Trommel, und das alles sehen wir lebendig wieder vor uns, wenn wir uns in den Gräbern von Beni Hassan oder Theben die Wandbilder betrachten. Ein Gang an die Ufer des Nils bei Bulak lehrt uns, wie der Verkehr zu Schiffe betrieben wird; da sehen wir vom Norden kommend, Schiffe mit Ölkrügen beladen, wie denn auch im Altertume das ausländische Öl viel gesuchter war als das ägyptische, das wohl kein Olivenöl war. Das „Öl vom Hafen“, welches die Soldaten als Salbe verlangten, war eben importirtes Öl. Andere Schiffe aus Oberägypten bringen Krüge aus Kene, die auch im Altertume schon berühmt waren, wieder andere Stoffe aus Achmin welche Strabo schon als beliebt erwähnt. Betrachten wir uns die Schiffe selbst, welche da am Hafen liegen, und vergleichen wir sie mit jenen alten Darstellungen, so sehen wir, dass der Schiffskörper ganz derselbe geblieben ist, nur die Takelage ist eine andere geworden. Im Altertume kannte man eben nur das lateinische, quadratische Segel, welches später dem praktischeren dreieckigen Platz machen musste. Ebenso ist die Steuerung eine andere geworden. Zwei Ruder am Achter lenkten das Schiff, wie dies heute noch bei einfachen Donaufahrzeugen gebräuchlich ist. Später setzte man nur ein Ruder in die Mitte des Achters und dirigirte es durch Hebelwirkung, auf welche Weise man schon ziemlich

nahe dem heutigen Steuer gekommen war. Wie zu alten Zeiten werden oft Mast und Segel bei der Thalfahrt umgelegt, wozu auf alten Schiffen eigene Gabeln vorhanden waren.

Je mehr wir uns mit der Vergleichung des alten und modernen Ägyptens beschäftigen, desto mehr werden wir durch diese Untersuchung nach Süden stromaufwärts gelenkt, und plötzlich stehen wir vor der überraschenden Thatsache, dass wir schon weit die geographischen und politischen Grenzen Ägyptens überschritten haben und uns im centralen Afrika befinden.

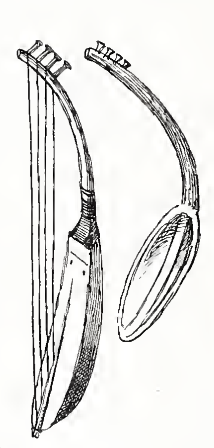


Fig. 12 a. Altägyptische Musikinstrumente.

Dank der Erschließung des äquatorialen Afrika durch aufopfernde, unermüdliche Reisende sind wir erst in jüngster Zeit mit diesen Ländern und Völkerschaften bekannt geworden, und das von den Reisenden mitgebrachte Material ist so reich und folgt so rasch auf einander, dass dieser Schatz kaum erst geborgen, noch weniger wissenschaftlich verarbeitet ist. Es ist meine feste Überzeugung, dass die Geschichte Ägyptens gerade durch diese Länder eine ganz merkwürdige Bereicherung erfahren wird, besonders wenn dieselben wissenschaftlich ganz ausgebeutet sein werden und der Sprachwissenschaft ermöglicht wird, sich der Erforschung anzuschließen. Herodot, der Ägypten bis Elefantine kennt, weiss aber nach von einem Volk der Asmach, ägyptische Überläufern. 24 mal 10000 an der Zahl, welche sich unter Psammetichos dem äthiopischen Könige unterworfen und sich in der Nähe der Hauptstadt, welche 4 Monatsreisen von Elefantine am Nil liegt, ansiedelten: und es „nahmen die Äthiopier ägyptische Sitten an und blieben nicht mehr so roh“. Es wären vorerst zwei Fragen aufzuwerfen und zu beantworten: 1. Ist vielleicht doch der Ursitz des ägyptischen Volkes im centralen Afrika zu suchen und haben sich da noch Reste der Urbevölkerung erhalten? Und 2. Hat das ägyptische Volk in seiner Kultur einen solchen Vorstoß gegen das centrale Afrika gemacht, dass noch heute Spuren dieser Einwirkung zu erkennen sind? Letztere Frage ist schon fast reif, beantwortet zu werden, denn es liegen uns Thatsachen vor, die wir bisher als Mythe betrachtet haben, und zeigen, wie weit die Kenntnis Afrika's im Altertume vorgeschritten war, während wir erst in jüngster Zeit von Dingen Kenntnis erhalten haben, wie von den beiden großen Seen, dem Albert- und Viktoria-Nyansa im Quellgebiete des Niles, von denen Aristoteles schon als von bekannten Thatsachen erzählt, sowie von dem dahinter liegenden Mondgebirge, das wir heute noch suchen. Ebenso ist die für Fabel gehaltene Erzählung von dem Volke der Pygmäen unter andern durch Dr. Schweinfurth als solche widerlegt worden, indem er diese in dem Zwergvolk der Akka erkannte, welche nach ihm von Dr. Junker in ihrem Lande aufgesucht wurden und später auch von Stanley, der — im Vorbeigehen gesagt — sich ohne Recht die Priorität dieser Entdeckung zuschreibt.

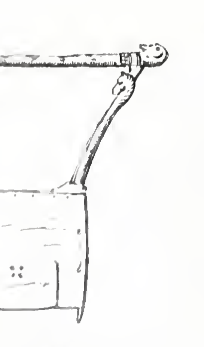


Fig. 13 a. Lyra gefunden im Fayum (Museum zu Berlin).

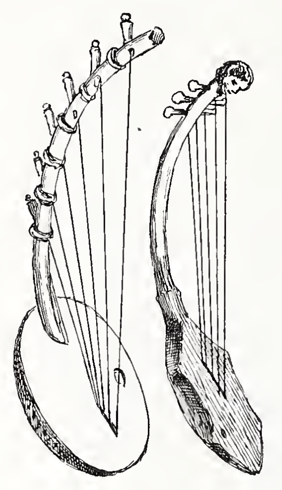


Fig. 12 b. Musikinstrument der Waganda. Fig. 12 c. Musikinstrument der Niam-Niam.

Höchst wichtige und interessante Notizen bringt ein jüngst erschienenes Buch des deutschen Reisenden Dr. Peters über ein Volk am Nordrande des Viktoria-Nyansa, die Waganda, einen schönen, den anderen afrikanischen Stämmen geistig weit überlegenen Volksstamm, der der Bantu-Rasse angehört. Die ursprüngliche Bevölkerung soll mit einem Volksstamme gemischt sein, der vor langer Zeit über den Nil kam, das Land anbaute und unter Wakitu ein großes Reich gründete, von dem die heutige Königsdynastie abstammt. Die Waganda selbst erzählen, dass der erste Mensch vom Norden kam, dass



Fig. 13 b. Lyra der Mittu (Dr. Junker).

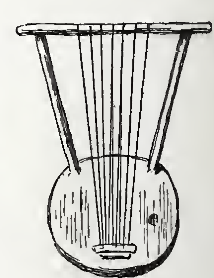


Fig. 13 c. Lyra der Waganda (Dr. Peters).

er in allen Maßen eine übermenschliche Erscheinung war, und Kultur ins Land brachte. Er heiratete eine Tochter des Himmels und gründete die heutige Dynastie. Peters erzählt uns weiter, dass er in den schönen Frauen der Waganda eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Darstellungen auf altägyptischen Denkmälern fand, und unter andern die auffallende Thatsache, dass in Uganda der Name des Niles, der ja bekanntlich in seinem oberen Lauf die verschiedensten Namen trägt, hier wieder Nyilo lautet, was dem antiken Namen des Flusses entspricht. Auch die Sitte, ihre Könige einzubalsamiren und in unterirdischen Grabgängen zu bestatten, ist bei den Wagandas herrschend. Peters spricht von 33 solchen Gräbern, in welchen sich auch Urkunden befinden sollen; es war ihm zwar gelungen, solche Gräber zu besuchen, nach den gewiss interessanten Urkunden zu graben aber nicht gestattet. Großartige Höhlenbauten hat Thomson in Elgon entdeckt, über deren Ursprung ist aber nichts bekannt und auch das dort wohnende Volk hat gar keine Tradition darüber.

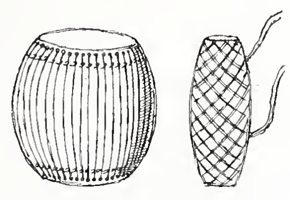


Fig. 14 a. Altägyptische Trommeln.

Die Darstellungen auf den altägyptischen Gräbern beweisen zur Genüge, wie sehr die oberen Nilländer bis ins Herz von Afrika in die Machtsphäre Agyptens gehörten. Ich habe stets mit besonderem Interesse die Darstellungen fremder Völkerschaften betrachtet, leider aber sind dieselben zumeist zu oberflächlich gezeichnet, als dass man mit Bestimmtheit erkennen könnte, welchem Volksstamme diese Darstellungen entsprechen. Da ist besonders interessant das Grab des Ai in Kurnet Murai (Theben). Unter den Darstellungen von Negervölkern ist es nicht möglich, ein Volk zu nennen, welches da gemeint sein kann; Kostüm, Haartracht und Federschmuck teilen zu viele Negervölker. Ein schwanzartiges Anhängsel, in roter Farbe ausgeführt, welches rückwärts aus dem gefleckten Fellschurze entspringt, hat zwar seine Analogie in dem Kostüm der Niam-Niam und beide entsprechen vielleicht der Fabel von den „geschwänzten Menschen“, welche in alten Reisebeschreibungen von Afrika ihren Spuk treibt, dafür ist bis jetzt kein Negervolk bekannt, welches seine Kinder in Körben

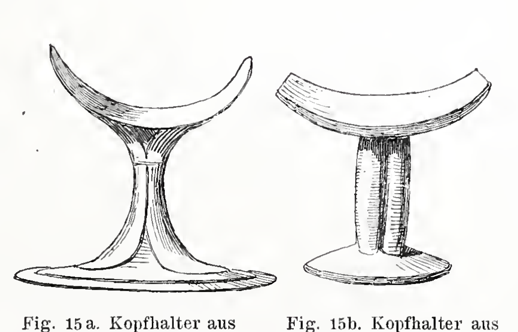


Fig. 15 a. Kopfhalter aus einem Grabe in Theben.

Fig. 15 b. Kopfhalter aus dem Sudan.

auf dem Rücken trägt, wie dies die Darstellungen am selben Orte zeigen. In einem andern Volke, welches in braunroter Farbe mit schwarzem Haarwuchs und weißen langen Gewändern dargestellt ist, könnte man allenfalls die Hadéndoa- oder ihnen verwandte Beduinen erkennen. Ähnlich diesen, aber stets mit weißen Haaren, ist ein dritter Volksstamm dargestellt, mit welchem vielleicht Somalis gemeint sein können, da diese mit großer Mühe heute noch ihr Haar durch Auflegen von Asche hellblond zu färben verstehen. Das Kostüm, ein großes weißes Tuch mit roten Rändern, welches eine Schulter frei lässt, würde gleichfalls diesem Volksstamme entsprechen.

Fig. 14 b. Trommel der Dinka-Neger.

Ziemlich außer Zweifel dürfte eine Darstellung auf einem anderen Bilde sein, auf welchem Hilfsvölker oder Feinde abgebildet sind, dem Volksstamme der heutigen Mangbattu entsprechend, einem Volke, das am Uelle Makua wohnt, welcher Fluss bereits in das Stromgebiet des Kongo gehört.

Die Beziehungen dieser Länder und Völker zum alten ägyptischen Reiche werden durch manche Gebräuche, sowie Gerätschaften, deren man sich bedient, erhärtet. Es ist hier nicht der Ort, alle kleinen Details aufzuzählen und näher zu besprechen, denn da wäre vieles zu sagen über Tänze, häusliche Verrichtungen allen Art, oder selbst darüber, wie die Prügelstrafe ausgeübt wird, wie der Körper und die Haare gesalbt werden; ich will nur einiges herausheben, was besonders in die Augen springt und uns an altägyptische Darstellungen erinnert. Wie auffallend mahnt uns die Figur 11, welche ich im Museum von Gizeh nach einer Statuette gezeichnet habe, an jene Niam-Niam-Frau, welche auf einem Steine Korn zerreibt!

Die Sitte, Bier zu bereiten und zu trinken war im alten Ägypten sehr verbreitet und mancher Papyrus erzählt uns davon. Dieses Bier wurde aus Gerste gebraut, durch Lupinen, Petersiliewurzel (Sium sisarum) und Zweige einer assyrischen Pflanze gewürzt, von welchem besonders sich das Bier aus Pelusium (Pelusium zythus) einer Berühmtheit erfreute; es soll so stark wie Wein gewesen sein.

Einen eigenen Namen für Bier hatten die Ägypter nicht, sie nannten es Gerstenwein.

Die Negervölker am oberen Nil brauen fast alle Bier, „Merissa", welches aus verschiedenen Getreidearten hergestellt wird. Dr. Junker erwähnt der Merissa mehrfach und schildert deren Bereitung bei den Makaraka wie folgt: Das Bier wird aus Durra bereitet, welche, nachdem sie gekeimt, getrocknet und zu Mehl verkleinert, mit Wasser übergossen, in großen geschlossenen Gefässen der Gährung ausgesetzt wird

Im Museum von Gizeh sieht man eine Anzahl Waffen aus Holz, Keulen, Stöcke, welche alle bei Negervölkern noch im Gebrauche sind; besonders auffallend ist der Bumerang, welcher heute noch im Sudan wie im Altertum zur niederen Jagd verwendet wird.

Wie sehr einzelne Waffen den altägyptischen gleichen, zeigen sogar die Hacken aus Eisen, deren sich die Kongoneger bedienen, welche in jenen, die wir aus dem Museum in Gizeh kennen, ihr Vorbild zu besitzen scheinen.

Auch an den Gerätschaften des Hauses kann man dieselbe Beobachtung machen; Flechtwerke, besonders aber Musikinstrumente, zeigen oft bis ins Detail Ähnlichkeiten mit den alten. Das Angareb, eine Art Diwan, der aus einem auf vier Beinen ruhenden Holzrahmen besteht und mit Flechtwerk überzogen ist, ein im ganzen Nilgebiet verbreitetes Möbel, findet sich in jedem ägyptischen Museum in fast gleicher Form wieder und selbst der Kopfhalter, der die Stelle des Polsters vertritt, um beim Liegen die Frisur nicht in Unordnung zu bringen und der in vielen Exemplaren erhalten ist, findet sich heute noch bei den Sudanesen in derselben Form — freilich auch bei den Japanern, wie ja überhaupt nicht ausgeschlossen ist, dass manches Gerät zufälliger Weise die Form des altägyptischen hat. Auffallend bleibt aber immer die große Menge der Beziehungen zwischen dem alten ägyptischen Reiche und den Völkern, welche heute dieses Land bewohnen.

L. H. FISCHER.

DIE HAUPTFESTE DER RÖMER AN DER DONAU.

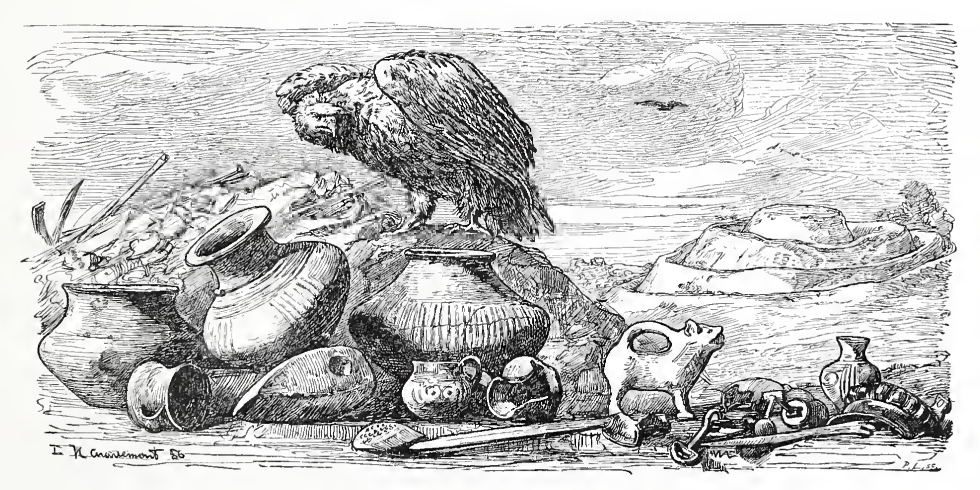
VON *J. DERNJAC.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)

Nicht weit vom Heidenthor in nördlicher Richtung, der römischen Sitte gemäß dicht an der Straße, liegt das Coemeterium der Stadt, eine Fundgrube von Inschriftsteinen, Ziegelplatten, namentlich aber von interessanten Steinsärgen. Der obenerwähnte Militärabschied des Nertomar ward in einem der letzteren gefunden; so viele der Sarkophage man aber auch zu Tage fördern mochte, an allen zeigten sich die Deckel in unvordenklicher Zeit schon von ruchlosen Händen ganz oder zum Teil zertrümmert und zeigte sich das Innere der Schmuckgegenstände, die es seiner Zeit wohl in sich geborgen hatte, beraubt. Als das Heidenthor errichtet wurde, als Konstantin, nach einem Denkmal in Toplice, die durch das Feuer zerstörten öffentlichen Bäder in Carnuntum wieder herstellte und die Abhaltung des allsonntäglichen Wochenmarktes der Stadt in Gnaden erlaubte, da war der Stern der letzteren schon im Erbleichen. Die unter Gallienus erfolgte temporäre Abtretung eines Teiles von Oberpannonien an den Markomannenkönig Attalus wirkte, auch wenn, wie vermutet wird, das Gebiet zwischen dem Kahlenberge und der Leitha nicht dazu gehörte, immerhin lähmend auf Carnuntums merkantile Thätigkeit; der Anprall der Goten unter Claudius II. (268—270), die Einfälle der Sarmaten in Pannonien und Mösien unter Probus (276—282), Carus (282 bis 283) und Diocletian (284—303) unterbanden, wiewohl siegreich abgeschlagen, den Handelsweg nach dem Orient und inaugurirten den Niedergang der Stadt. Die neuen Einbrüche der Sarmaten und Goten, welche den Kaiser bis nach Sabaria führten, der gegen den Prätendenten Constantius an Carnuntum vorüber in der Richtung auf Sirmium bewerkstelligte siegreiche Vormarsch Julian's des Abtrünnigen: sie dürften den ökonomischen Verfall der Kolonie zwar nicht wesentlich gefördert haben, waren aber jedesfalls wenig darnach angethan ihm irgendwie Einhalt zu thun. Unter Valentinian aber brach der Tag des Zornes mit all seinen Schrecken über die einst so blühende Stadt herein. Als dieser hastig zufahrende Imperator seine Defensivmaßregeln dekretirte, ohne jegliche Maske seine Rüstungen betrieb

und die Donaufestungen neu instandsetzen und armiren ließ, sahen die Quaden zwar auf, gespannt auf die Dinge, die da kommen würden, sagten aber nichts. Und selbst als er völkerrechtswidrig, ohne jegliche vorherige Vereinbarung auf ihrem eigenen Gebiete um sich griff und Kastelle erbaute — die oft erwähnten Reste bei Máhzst und Stampfen über Pressburg und Blumenau hinaus dürften aus dieser Zeit herrühren — murrten und protestirten sie bloß. Da lud der magister armorum (Chef des Geniestabes) für Illyricum, Marcellianus, ihren Fürsten Gabinius nach Carnuntum zu sich zu Gaste und ließ in dem Wahne, mit dem Haupturheber der Widerhaarigkeit auch die letztere selbst auf kurzem Wege beseitigen zu können, den arglos Erschienenen nach einem Mahle treulos ermorden. Sein Kalkül erwies sich



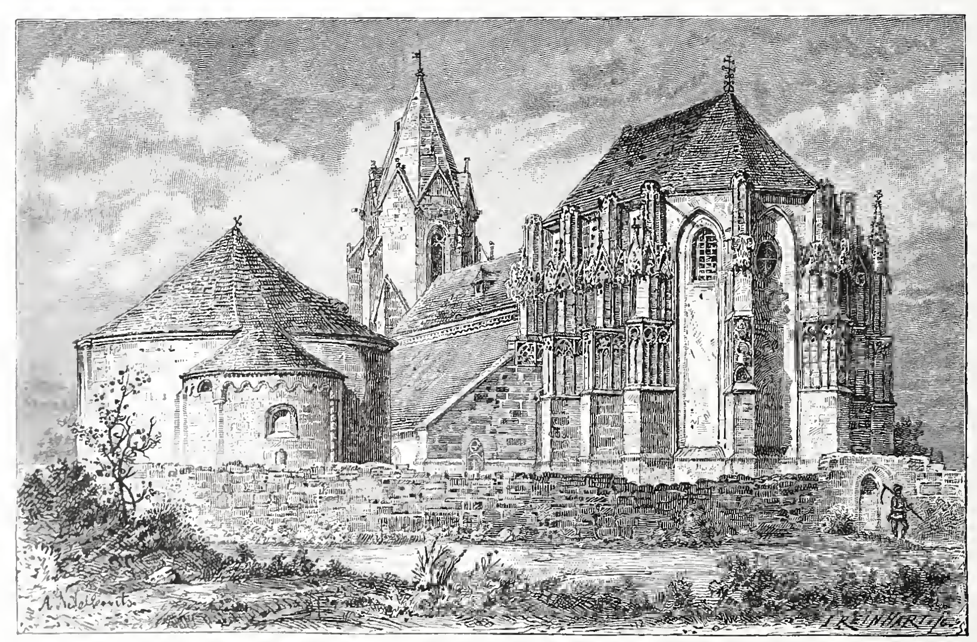
Funde und Erdwerk bei Stillfried.

als irrig. Die unter den Quaden herrschende dumpfe Gährung steigerte sich auf die Kunde dessen, was geschehen war, zu offenem Aufruhr, zu Ausbrüchen grenzenloser Wut. Racheschnaubend stürmten sie in dichten Massen über die Donau. Der Ort der Unthat, ihre bisherige Zwingburg Carnuntum ward bis zu den Ruhestätten der Toten herab ausgeplündert und dann den Flammen preisgegeben. Was sich nicht durch die Flucht in unzugängliche Schlupfwinkel retten konnte, was in die Sklaverei zu schleppen die Mühe nicht verlohnte, verfiel ihrem Schwert. Und sie suchten sich häuslich einzurichten auf dem Boden ihrer einstmaligen hochgebietenden Herren. Der Brandwall über den Trümmern des Römerforts am Stein aufgeschüttet, nicht so umfangreich zwar wie jener bei Stillfried, aber trotzdem gewaltig, stockwerkehoch; der Ringwall hoch oben auf dem Gipfel des Pfaffenberges, ähnlich denen auf den Kuppen jenseits der Donau; der von unseren Vorfahren für eine von den Türken errichtete Warte gehaltene 40′ hohe Tumulus am Fuße des genannten Berges hart an der vorüberziehenden Römerstraße, sind heute noch weithin sichtbare Zeugen davon. Wenn die auf den gebrochenen Mauern des Marc-Aurelschen Kastells drüben bei Stillfried errichteten Tumuli in der Folge Stätten der germanischen Gottesverehrung gewesen sind, dann war auch die Umgebung dieses massigen Erdhügels bei Carnuntum von dem Momente an, da er weithin sichtbar sich emportürmte, ein heiliger Ort. Dass der Wall droben auf dem höchsten Punkte der ganzen Gegend, wo vielleicht vordem schon ein Römersacellum gestanden, den überirdischen Mächten geweiht war, bekundet der Name des „Pfaffenberges“ noch heutigen Tags

Die Katastrophe von Carnuntum fällt in das Jahr 375, gerade 200 Jahre nach den Feldzügen Marc-Aurels. Die Geschicke hatten sich erfüllt, die Saat war aufgegangen. Die Ur-Urenkel zahlten für die Thaten ihrer Ahnen. Wie seither oftmals im Laufe der Geschichte hatte auch diesmal die ungebrochene Volkskraft über die blutleere, aber raffinirte und gewissenlose Hypercivilisation gesiegt, die gebrochene Treue sich furchtbar gerächt.

Was half es, dass die beim Ansturm der Quaden zersprengten Truppenteile sich wieder sammelten; dass Valentinian nachträglich noch drei Monate hier verweilte und von Carnuntum aus das Gesetz de recriminatione erließ! Die Bewohner, so viele deren noch am Leben geblieben waren, suchten die rauchenden Trümmerstätten ihrer Behausungen wieder auf, die Stadt bevölkerte sich von neuem; aber ihre vorige Bedeutung erlangte sie nimmermehr. Früher die

Einfallspforte der Legionen in das Gebiet der Barbaren, bildet sie jetzt die Einfallspforte der letzteren in die Provinzen des Imperiums; durch sie ergießen sich jene Scharen nach Italien, welche schließlich dem Römerreiche den Todesstoß versetzen. Noch unter Theodosius erscheint, nach der Notitia dignitatum, in der Stadt die XIV. Legion als Besatzung; aber mittlerweile war Vindobona der Hauptwaffenplatz geworden; dahin ward die Station der Classis flavia pannonica versetzt und über Wien und nicht mehr über jene tiefgesunkene Kolonie zog nun auch die Verkehrslinie von der Ostsee nach dem adriatischen Meere, welche das ganze Mittelalter hindurch bis zur Auffindung des Seeweges um das Vorgebirge der guten Hoffnung unsere Stadt zu einem der ersten Handelsplätze Europas machte. Über die ersten Glaubensboten und über die Verbreitung des Christentums in Pannonien und Noricum fällt in den Zeiten der letzten Christenverfolgungen aus der Legende der hl. vier Gekrönten, des hl. Florian, des hl. Victorin, des hl. Irenäus u. a. ein nur spärliches Licht. Da aber jede Stadt, nach Krones, eine um so größere Christengemeinde besaß, je bedeutender sie war, so dürfen wir auch in Carnuntum eine solche, und zwar ziemlich zahlreich vermuten. Die Scharen der Goten, Avaren und Hunnen rasen über diesen Boden hin. Im Kriege der erstgenannten gegen die Söhne Attilas erscheint die ehrwürdige Römerwarte an der Donau unter der Verballhornung Carnicus wieder einmal auf der historischen Bildfläche und dann noch einmal unter Karl dem Großen in Einhards Annalen. Auch Vindobona taucht nur noch im sechsten Jahrhundert bei Jornandes auf aus dem tiefen Dunkel, das sich im frühen Mittelalter über Pannonien und Noricum niedersenkt. Wie über Cetium und Asturis (Zeiselmauer), Comacia (St. Andreä) und Comagene (Tulln), Favianae (Mautern) und Trigesimum (Traismauer) und die Orte, außer diesen noch genannt in den Itinerarien, in der Notitia dignitatum und in des Eugippius vita S. Severini, so schlugen auch über ihr nach dem Tode des hl. Severin (482), des letzten großen Vertreters der römischen Kultur am Donauufer, die Wogen der Völkerflut zusammen.



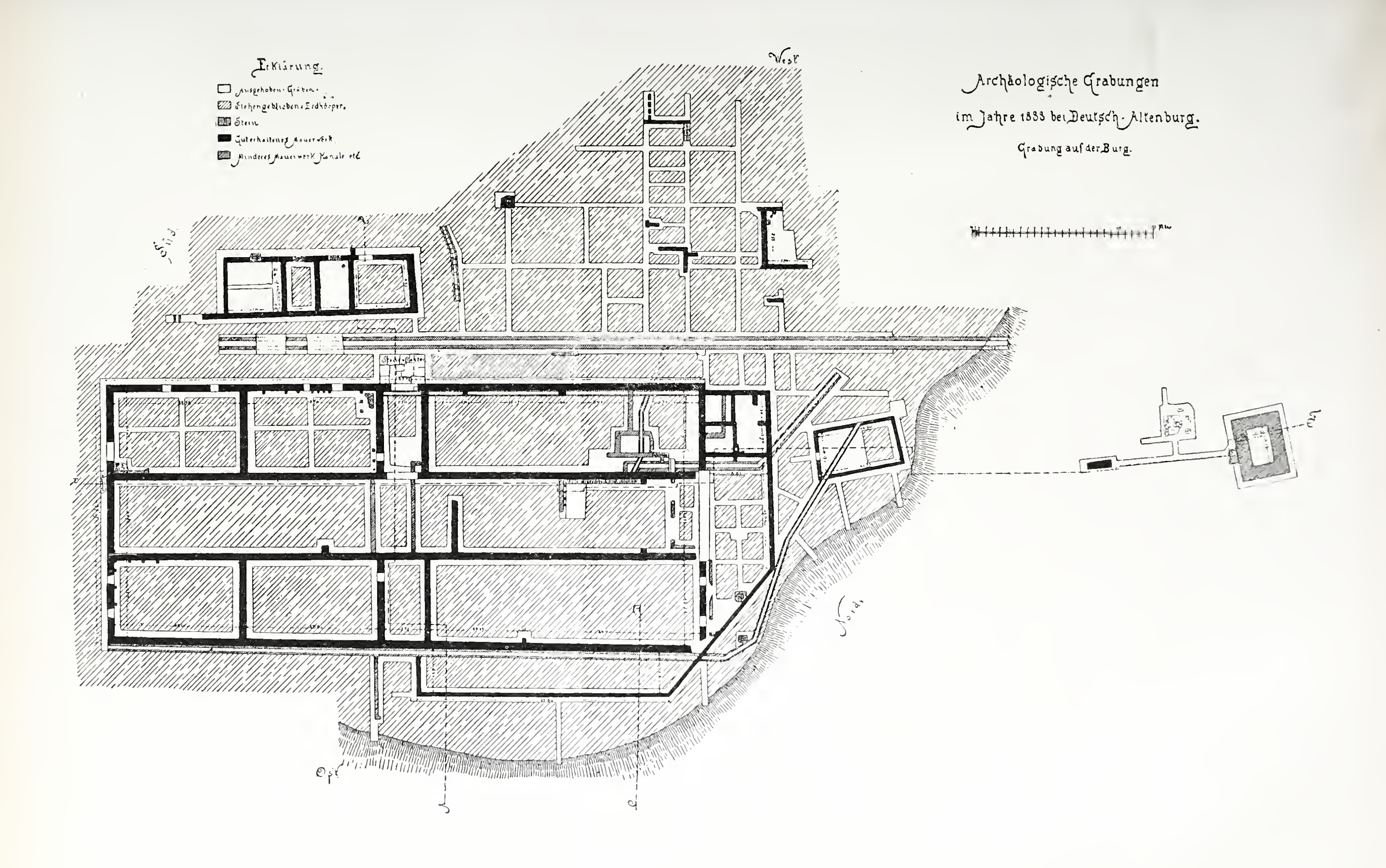
Karner und Kirche von Deutsch-Altenburg.

Als es wieder zu tagen beginnt, im 11. und 12. Jahrhundert, finden wir, wo einst Carnuntum gestanden, drei Orte: Petronell, Hainburg und zwischen diesen beiden Deutsch-Altenburg. Letzteres erhielt seinen Namen nach der älteren Version von den Castra hiberna der Römer, heute noch das Burgfeld genannt, nach der neueren war die vom Wall umzogene Quadenniederlassung „am Stein“ die alte Burg. Diese selbst liegt nun ebenfalls seit langer Zeit schon öde und verlassen da. Der heutige Ort dehnt sich ihr zu Füßen unten im Thal aus, wohlgeschützt gegen Wind und Wetter durch sie selbst im Osten und Westen durch die Anhöhe des Burgfeldes, welche jenseits ihr gegenüber allmählich ansteigt. Aber das Christentum hat die religiösen Schauer,

welche die Lokalität um den Tumulus herum den Vorfahren einflößte, wohl beachtet und gewürdigt. Dicht bei demselben auf der Höhe droben am Stein, nördlich gegen den Quadenwall zu, erhebt sich das Gotteshaus von Deutsch-Altenburg mit den schönen gotischen Strebepfeilern um den Chor und den Wappen der Dörr von Wildungsmauer auf dem polygonen Turm vor dem romanischen Langhause; noch näher ist der portalberühmte Karner an ihn herangerückt. In der Blüteperiode der romanischen Kunst ist gerade der wichtige zwischen dem Kahlenberge und der Leitha gelegene Strich Oberpannoniens der strahlenaussendende Mittelpunkt im Baugebiete der zierlichen romanischen Rundkapellen, für welche nach dem lateinischen Worte Carnarium der Volksmund obigen Namen sich zurechtgebildet hat. Merkwürdiger Weise finden wir in jedem der auf Carnuntums klassischem Boden entstandenen Orte eine solche Rotunde, zu Petronell eine der ältesten, zu Deutsch-Altenburg eine der zierlichsten, die man kennt. Wie der ganze Grabes- und Reliquienkultus im Mittelalter mit den römischen Sitten und Gewohnheiten innig verknüpft ist, so hängt auch die Form dieser Bauwerke mittelst der unter Konstantin errichteten Kapelle des hl. Grabes zu Jerusalem mit den römischen Mausoleen zusammen. Und folglich zeugt die Dichtigkeit derartiger Bauten auf dem Gebiete einer einstmaligen Römerkolonie, weit entfernt davon, rein zufällig zu sein, nur für die Intensität der Fortdauer antiker Traditionen daselbst und bietet ihr Fortkommen anderwärts möglicherweise zu den literarischen Quellen ein weiteres Hilfsmittel zur Feststellung der „Topographie der Römerorte in Niederösterreich“, zur Auffindung der ältesten, in ihrem Ursprung am weitesten zurückreichenden Christengemeinden in unseren Landen. Zweifelsohne hat auch zu den Karnern, wie zu den anderen neueren Bauwerken der Gegend das Trümmerfeld von Carnuntum das Material geliefert. Es verfiel immer mehr und mehr. Einen Teil desselben schwemmten die Donauwellen hinweg. Beweis dessen die abgerissenen Mauern, die man bei Petronell, über den Uferrand sich vorbeugend, in das Wasser starren sehen kann. Sarkophage, wenn sie ausgegraben wurden, fanden als Brunnentröge da und dort in und um Petronell Verwendung, vom Schicksal in Bezug auf Altersversorgung nicht besser gestellt, als in der Tiberstadt so viele ihrer Kollegen von weitaus edlerer Herkunft und Naturanlage. Über das bis aufs Ackerniveau herabgebrachte Stein- und Ziegelwerk legte sich eine mehr oder minder dichte Humusschichte, die allerdings, wie wir noch sehen werden, auch dem ungeübten Auge die darunter liegenden Geheimnisse verriet und unter dem Pfluge plötzlich weichend das Auge des Landmannes erstaunen machte. Was aufgefunden ward, blieb freilich für die Wissenschaft verloren, wofern es nicht in die rechten Hände und durch diese etwa in das k. k. Antikenkabinet geriet, oder, wenn es ein Relief oder eine Inschrift war, das Glück hatte, in dem Schüttkasten des gräflich Traunschen Schlosses zu Petronell eingemauert zu werden. Dieser Schüttkasten ist auf antiken Fundamenten aufgebaut, wie das Schloß selbst. Durch den Garten des letzteren führt heute noch eine römische Wasserleitung; ähnliche Leitungen ziehen auch noch vom Süden her auf Deutsch-Altenburg zu. Das Heidenthor hatte von jeher die Blicke der Reisenden auf sich gezogen. Wolfgang Lazius, Koller, Hormayr, Tschischka haben sich mit seiner Deutung beschäftigt, oder seiner zumindest gedacht; aber mittlerweile würde es längst zu Grunde gegangen sein, hätte nicht der eifrige Wiener Altertumsfreund, Herr Anton Widter, für dessen Untermauerung Sorge getragen. Wie es vor der Pfeilerverstärkung ausgesehen hat, zeigt außer einem im Besitze der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste befindlichen Rud. Altschen Aquarell (vom Jahre 1857, Inv.-No. 13010) die Tafel in Eduard Freiherrn v. Sacken's 1852 erschienener Schrift „Die römische Stadt Carnuntum“, welche Abhandlung die Grundlage und der Ausgangspunkt aller weiteren Forschungen auf diesem Gebiete geblieben ist. *Kenner's* Studien über das Heidenthor bei Petronell und über die Topographie der Römerorte in Niederösterreich, sowie die prähistorischen Untersuchungen Dr. *Much's* verbreiteten das Interesse an den Spuren in immer weitere Kreise[1]. Inzwischen aber war ein solches auch an Ort und Stelle bei den zunächst Beteiligten selbst erwacht. Beweis dessen die reichen Sammlungen Graf Traun in Petronell,

---

1) Die Litteratur über Carnuntum ist zusammengestellt bei Schmidel, E., Ausflug nach Carnuntum am 8. August 1889. Den Teilnehmern gewidmet von der anthropologischen Gesellschaft in Wien. 6 S. mit 4 Taf. und 1 Textillustration. Den daselbst verzeichneten Büchern wäre noch anzureihen: Historische Landschaften aus Österreich-Ungarn, mit allerh. Subvention S. M. des Kaisers radirt und herausg. von Ludw. Hans Fischer, Verlag d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1880, gr. Fol: Liefg. I. Text von E. v. Sacken. Ferner: Österreich-Ungarn in Wort und Bild, Bd. 2 und der Atlas der prähistorischen Altertümer, herausgeg. von der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Die Litteratur über Vindobona s. bei Weiß, Gesch. d. Stadt Wien. 2. Aufl. 1. Bd. und Krones, Geschichte Österreichs I. Bd.


Archäologische Grabungen
im Jahre 1883 bei Deutsch-Altenburg.
Grabung auf der Burg.
Erklärung.
Ausgehobene Gräben.
Stehengebliebene Erdkörper.
Stein
Guterhaltenes Mauerwerk.
Minderes Mauerwerk Kanäle etc.
West
Süd
Ost
Nord

Baron Ludwigstorff und Karl Hollitzer in Deutsch-Altenburg. Da sprach Mommsen im Corpus inscriptionum den Wunsch nach einer systematischen Durchforschung des Bodens aus. Die auf Veranlassung Otto Hirschfelds im Auftrage des h. Ministeriums für Kultus- und Unterricht durch die k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale in den Jahren 1877, 1878 und 1883 auf dem Burgfelde vorgenommenen Ausgrabungen führten zu höchst wichtigen Resultaten in Bezug auf die Topographie des Lagers. Im März 1884 erschien in der „Presse" aus der Feder Z. K. Lechers ein Artikel, der die Bildung eines Vereins Carnuntum anregte. Der „Wissenschaftliche Klub" nahm die Angelegenheit in die Hand. In seinen Lokalitäten ging die Konstituirung des Vereins vor sich. Es bleibt ein unvergängliches Verdienst des für alles Edle begeisterten, in der Blüte seiner Jahre dahingegangenen Kronprinzen Rudolf, sich als Protektor des Vereins an dessen Spitze gestellt zu haben. Die Jahresberichte des Carnuntum-Vereins geben Rechenschaft über seine Thätigkeit. Die Oberleitung der Ausgrabungen ruht, wie bei jenen von der Centralkommission veranstalteten, in den bewährten Händen des Herrn Konservators, Professors Alois Hauser.

Es war ein etwas kühler Aprilmorgen, als eine Anzahl von Mitgliedern des Wissenschaftlichen Klubs, die Herren Landesgerichtsrat Schmidel und Gutsbesitzer Karl Hollitzer, deren Verdienste um die Altertümer Carnuntums allgemein bekannt sind, als wohlerfahrene und gewiegte Führer an der Spitze, die Sehenswürdigkeiten Deutsch-Altenburgs durchwanderte. Die Nacht hindurch hatte es in Strömen geregnet, die Wege waren feucht, stellenweise grundlos und nur mittels Wagen passirbar. Nachdenkliche Gemüter in der Gesellschaft konnten sich der unbehaglichen Vermutung nicht erwehren, dass bei so beschaffenem Terrain mit dem berühmten „ehernen Tritt" der Legionen es schlecht bestellt gewesen sein musste; dass unter so bewandten Umständen selbst das Avanciren der Blitzlegion (Legio XII. Fulminatrix) in der Quadenschlacht, falls es nämlich wirklich stattgefunden hat, aller Lagerflüche des Tribunus, der centuriones, candidati (Offiziers-Stellvertreter?), optiones (Feldwebel?) tesserarii etc. ungeachtet einen Anblick geboten haben dürfte, wie in diesem Momente ihr eigenes, das die unfreiwilligen „katzenhaften, ziegenböcklichen" Sprünge einiger sehr geehrten Mitglieder dem Hervorbrechen der Smyrnaer Polizeigarde auf dem Bilde von Decamps in einem geradezu bedenklichen Grade ähnlich machten. Leider war es nur zu bald aus mit unserer Freude, da drüben linker Hand in der Nische zwischen den beiden vergitterten Fenstern in der Wand dicht neben dem Hause, das Herr Karl Hollitzer dem Carnuntum-Verein zur Unterbringung des Museums mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt hat, einen römischen Legionsoffizier in voller Uniform als funktionirenden Chef der Veteranen-Feuerwehr von Carnuntum, des collegii veteranorum centenariorum (s. Jahresber. 1885, S. 23) leibhaftig vor uns zu sehen. Ein etwas derber Rippenstoß, den uns unser Hintermann anlässlich einer besonders gewagten Vorwärtsbewegung zu appliciren beim besten Willen nicht umhin kann, stößt uns aus den Träumen von der mächtigen Römerzeit jählings wieder in die Gegenwart und jene Kriegerfigur als den landläufigen heiligen Florian, Militärtribun zu Cetium, aus dem klassischen Glorienschein in die Rokokoschnörkel des 18. Jahrhunderts zurück. Mittlerweile hat die Sonne das Gewölke zerteilt. Fragmente von Legionsziegeln haben schon in der Gasse, durch die wir hergekommen sind, als Pflaster vor einem Hause verwendet, unsere Kolonne einen Augenblick zum Stillstand gebracht, zur Verwunderung der mit dem Fingerchen am Munde vor dem Eingange stehenden Kinder, denen es bisher gewiss noch niemals beigefallen ist, simple Backsteine für etwas mehr als lediglich für solche zu halten. Wir stehen bei einer großartigen Fundgrube derselben, den schon 1848 entdeckten und von Ed. v. Sacken beschriebenen, in den Jahren 1872 und 1875 neuerdings durchforschten Bädern und geraten über dieselben schier weit weniger in Bewunderung und Erstaunen, als über die, dank unserer vielverlästerten Neuschule, so hochgesteigerte Wissbegierde des weiblichen Geschlechtes, der kein Hindernis als unübersteiglich sich erweist, wenn es gilt, zu einer der mächtigen Ziegelplatten mit dem Stempel der Leg. XIV. Gemina Martia Victrix zu gelangen, so wie über das famose Bild unseres hochverehrten Demonstrators, der, eine Hünengestalt, inmitten von uns Dunkelröcken, hochaufgerichtet auf einer Mauer steht, den Überzieher am linken Arm, den betreffenden Jahresbericht des Carnuntum-Vereins in der rechten Hand und ein Hypocaustum nach dem anderen auf den Lippen, in solcher Umgebung ganz die „Stimme eines Rufenden in der Wüste", wie sie ein moderner Meister, wofern er in der Auffassung die Naivetät der Alten besäße, eventuell darstellen könnte. Auf dem ein paar hundert Schritte von dieser Stelle ent-

fernten Burgfelde, dem Walle des Lagers selbst angelangt, überschauen wir, hochentzückt, ein herrliches Panorama, vor uns den Donaustrom von seinem Durchbruche bei Wien bis zur Enge bei Hainburg, jenseits desselben die weite Ebene der March bis zu den am fernen Horizonte sich abhebenden Bergen des Mährischen Gesenkes und in derselben, im vollen Sonnenlichte erglänzend, Schlosshof, Stopfenreut, Eckartsau, diesseits aber, hinter uns in weitem Bogen den blauen Zug des Leithagebirges. Die im Jahre 1883 und 1885 bloßgelegten Baulichkeiten des Forums mit dem 41,85 m langen und 37,81 m breiten Hauptraum, an dessen Südseite, nach den vorgelegten Pfeilern und den auf letzteren ruhenden Säulenbasen zu urteilen, eine Halle sich schloss, sind wieder verschüttet und überwachsen. Die an der Südostseite dieser Anlage gefundenen zwei Statuen des Kaisers Elagabal sollten wir am Nachmittage zu sehen bekommen. Aus dem Schmucke der einen, eines arg verkümmerten Panzertorsos und aus dem nur mehr fragmentarisch erhaltenen Kindesattribute der anderen, einer bis auf Kopf und Arme ziemlich gut konservirten Priesterfigur, schließt man mit Recht, dass er auch in unseren Gegenden mehr oder minder freiwillige Bekenner gefunden hat der grässliche Dienst des asiatischen Baal-Moloch, dem zu Ehren, nach Jeremias, die Thäler des Hinnom von dem Blute der erschlagenen Kinder rauchten und dessen Fetisch, den schwarzen Stein von Emesa, jenes Scheusal auf dem Cäsarenthron nach Rom bringen ließ, um in widerwärtig weibischem Priesterornat ihm höchsteigenhändig die Kinder der vornehmsten Familien Italiens als Opfer zu schlachten. Bei einem Gebäude 86 m lang und 38,5 m breit, dessen Fundamente, erst 1888 bloßgelegt, in drei parallelen Mauerzügen unmittelbar zu unseren Füßen lagen und an dessen Westseite, als eine Art Cloaca maxima des Lagers, ein überwölbter Kanal von 0,7 m Weite und 1,7 m Höhe in gerader Linie gegen den Fluss sich hinabsenkt (auf dem beigegebenen Plan jenseits des steingepflasterten Viereckes), vermuthet man mit Recht irgend ein Verpflegs- oder Zeugsdepot und keineswegs etwa diejenige Lokalität, welche dem Kaiser Marcus Aurelius, mangels einer besseren Unterkunft eine Zeitlang Obdach und die Gelegenheit gewährte, in weiser Ausnützung seiner spärlich zugemessenen Muße seine bekannten tiefsinnigen Selbstgespräche auszuarbeiten, deren zweiter Teil nachweislich in Carnuntum geschrieben ist. Wenn man aber, trotzdem dass nicht der geringste Rest eines Säulen und Gesimsfragmentes von dem Aufbaue sich vorgefunden hat, in Bezug auf den letzteren eine Basilica- und Oberlicht-Hypothese aufzustellen nicht umhin kann, so ist man damit überflüssigerweise ebenso ein klein wenig zu weit gegangen, wie mit dem Schlusse auf die Übertragung der technischen Prozeduren von der Tiber aus „bis an die äußersten Grenzen des Reiches" bei den aus Gusswerk hergestellten Fundamenten eines Turmes am Abhange weiter unten (s. auf unserem Plan am Rande rechts bei F.). Die Technik, identisch mit der an gewissen Grundmauern des alten Rom beobachteten, erlaubt vorläufig nur die Konklusion auf römisches Mauerwerk. Die Thatsache der Übertragung aber versteht sich von selbst und braucht nicht erst erschlossen zu werden.

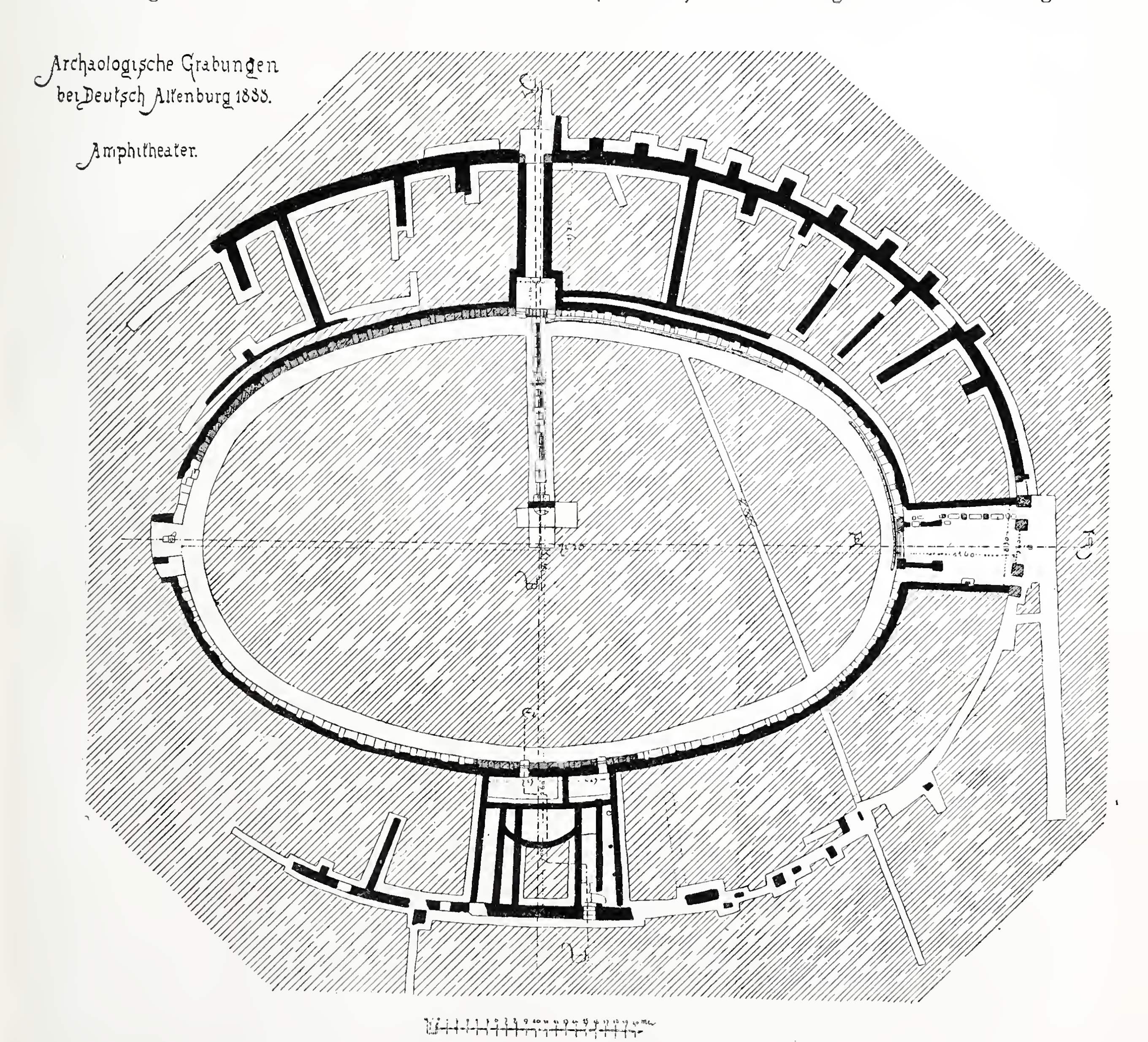


Statuet des Kaisers Elagabal.

In einiger Entfernung vom Lager, links von der auf Altenburg führenden Straße, liegt die großartigste der bisher bloßgelegten Ruinen, das Amphitheater von Carnuntum, das in Bezug auf den Flächeninhalt der Arena unmittelbar hinter dem von Verona rangirt, das von Pola um ein Geringes, die von Aquincum (Ofen) und Pompeji, zumal aber die kleineren Anlagen dieser Art um ein Bedeutendes übertrifft, während es, auf etwa 8000 Zuschauer berechnet, in Hinsicht auf den Fassungsraum der Curve selbst dem von Aquincum nachsteht, von den Amphitheatern von Pola, Verona, namentlich aber vom Colosseum um das Drei- und Vierfache überholt wird.[1] Lichte Streifen in der jungen Saat haben die Abzweigung der Römerstraße von der heutigen und seine Mauerzüge dem kundigen Auge verraten; seit 1888 liegt, was von letzteren noch erhalten, des darüber zusammengewehten Erdreichs ledig, wieder frei. Wuchtige Pfeiler stützen

1) Die Zusammenstellung der Maße s. im Jahresber. 1887 u. 1888 p. 22 fgg. u. bei Schmidel, a. a. O. p. 3.

die Umfassungsmauer den Fluss entlang; mächtige Quadern, stellenweise, wie einstmals, noch rot gefärbt, umspannen die Arena; Leitungen längs der Arena-Umfriedungen führten das erforderliche Wasser zu; ein Kanal, nicht sonderlich tief gelegt, leitete das überflüssige aus dem Mittelbassin wieder ab unter dem zeln stehenden Pfeilern im östlichen Haupteingang, die mit Löchern zum Durchziehen der Balken versehen sind, vermutet man eine Anordnung, um das Nachrücken der Tiere auf den Kampfplatz zu ermöglichen. Juno Nemesis, welcher ein paar Trompeter (tubicines) der XIV. Legion an der Wand gerade



tonnengewölbten Gange, der, noch erhalten, an der Nordseite gegen das Ufer sich hinabsenkt. Leider ist von den Sitzreihen, außer den tragenden Speichenmauern, nichts erhalten geblieben. In einer Konstruktion an der Südseite glaubt man den ausgezeichnetsten Zuschauerplatz und in den Räumen unmittelbar darunter den Ort, wo man die im Kampfe Gefallenen hingelegt hat, zu entdecken; in den einzeln stehenden … gegenüber eine Ara errichtet haben, mag den Frevel rächen, den, wie uns ein graues Männlein, das langjährige Factotum bei allen Ausgrabungen, in herzbewegenden Worten und Tönen klagte, Gaunerhände in der Nacht vor unserer Ankunft durch das Umstürzen eines dieser kostbaren Pfeiler begangen haben, uns aber milde und gnädig sich erweisen, wofern wir bei obigen überaus scharfsinnigen Mutmaßungen

unrecht haben sollten, den Kopf zu schütteln. Der Haupteingang für das verehrungswürdige Publikum und der Einlass für die Bestien vertrugen sich, wenn nur eine nicht sonderlich widerstandsfähige Wand sie trennte, unserer Ansicht nach, auch nach römischen Polizeivorschriften schlecht mit einander. Unter der Hofloge, dem Sitze der imperatores, praesides, legati und duces, lag, man kann dessen beinahe gewiss sein, schwerlich das luftverpestende Kadaverdepot!

Die in unserer Gegenwart im Ableitungskanal von den oben erwähnten Männlein vorgenommenen Ausgrabungen ergeben kein befriedigendes Resultat. Für den Mangel von interessanten Fundstücken wurden wir am Nachmittage in der Sammlung des Herrn Baron Ludwigstorff und im Museum des Carnuntum-Vereins, reichlich entschädigt. Im letztgenannten Museum sind auch die wertvollsten Stücke des Hollitzerschen Antikenbesitzes zur Besichtigung ausgestellt. Beide Museen enthalten des Interessanten die Fülle, plastische Denkmäler, kostbaren Gold- und Bronzeschmuck, Gefässe von Thon und von terra sigillata, allerlei kleines antikes Gerät, prachtvolle Bronzestatuettchen. Inschriftsteine sind im Altenburger Schlosse zumeist in den Höfen, bei dem Museum unter einem Holzdach zur Seite des Gebäudes untergebracht, daselbst auch eine Anzahl jener doppelbecherförmigen um ein konisch zugehauenes Stück zu drehenden Mühlsteine, die man im Lager aufgefunden hat.

Unser letzter Besuch galt dem Karner und der Kirche, dem von Wikosch seinerzeit vergeblich durchstochenen Tumulus und dem Quadenwall. Als wir zu Schiffe Wien verlassen hatten, war soeben über der Stadt ein Streifen blauen Himmels sichtbar geworden, der an Breite immer mehr zunahm, je mehr wir unserem Ziele näher rückten, vorüber an den weißen Mauern der Ortschaften am rechten Donauufer und an den üppig grünenden Auen am flachen linken, deren feierliche Stille nur das Getöse der Maschine, das plätschernde Geräusch der Schaufelräder und der Flügelschlag eines Reihers unterbrach, der nach Beute ausspähend über den Wellen kreiste. Als wir nach Besichtigung des Amphitheaters in den Ort zurückkehrten, strahlte voll die Mittagssonne. Unser Weg ging unter Busch und Bäumen dem Ufer entlang. Die Nachtigallen sangen, die Zweige dufteten, die Wellen rauschten und unter Musikklängen fuhr ferne links ein buntbewimpelter Dampfer mit einer lustigen lebensfrohen Gesellschaft an Bord den Fluss hinab. Da wir nun in später Nachmittagsstunde hier oben standen auf der Quadenfestung, an deren Basis tags zuvor als ein neuer Beweis für die Richtigkeit von Dr. Much's Annahme von deren später Entstehung, römisches Mauerwerk bloßgelegt worden war; als wir noch einen letzten Blick warfen auf diesen germanischen Überrest, der unter den Schlägeln der Steinbrecher binnen kürzester Zeit vollständig verschwunden sein wird: da durchbrach über den Gegenden im Westen soeben die Sonne den dichten Regenschleier, der am Nachmittage über dieselben niedergegangen war. Ein scharfer, blendender Lichtstrahl streifte, schräg über den schwarz verhüllten Himmel im Nordost hinfahrend, die weißen Mauern von Schlosshof, vom Norden und vom Süden aber zogen unter Blitzen und Donnerschlägen dunkle Wetterwolken auf uns heran. Starke Regengüsse hüllten, als der Eisenbahnzug mit uns Deutsch-Altenburg verließ, die ganze Gegend in ein einförmiges, dunkles Grau, in dem selbst die nächstliegenden Gegenstände nur schlecht umrissene, ein Erkennen und Bestimmen fast ausschließende Konturen zeigten; sie wurden immer schwächer, — die Aussicht immer freier, je mehr wir uns unserem Ziele näherten, bis, knapp bevor wie es erreicht, auf tiefblauem Himmel die Sonne wieder hervorbrach, um, eben als wir die Halle verließen, den Himmel mit ihren letzten Strahlen zu vergolden. Im Widerschein der Natur- und Lebensphänomene, die wir an diesem Tage, so reich an unverwischbaren Eindrücken, gesehen, zog die alte Geschichte Oberpannoniens und Noricums, zogen die Schicksale der beiden Schwesterstädte Carnuntum und Vindobona noch einmal an unserem geistigen Auge vorüber. Wien war nach einer Nacht von Jahrhunderten ein neuer glänzender Tag beschieden; die sonnigen Zeiten der Hauptfeste Roms in unseren Landen waren nach dem vernichtenden Schlage, der sie getroffen, für immer vorbei. Hoffentlich wird es in Zukunft ein sehr gern besuchtes Reiseziel, das „österreichische Pompeji". Mit wenigen und bescheidenen Mitteln ist in letzter Zeit zu dessen Ausgrabung viel und Großes geschehen. Mögen, damit er seine Aufgabe ganz und voll erfüllen kann, aus allen Gauen warme Freunde und Förderer dem Verein Carnuntum erwachsen, vor allem aber in Vindobona selbst, die in der Gründung und kräftigen Unterstützung dieses Vereines an ihre einst höher als sie selbst geachtete und später der Vergessenheit anheimgefallene Schwester nur den längst schuldigen Tribut der Pietät bezahlt!

KLEINE MITTEILUNGEN.

BÜCHERSCHAU.

Fleischer, Ernst, *Zur Baugeschichte der Gemäldegalerie in Dresden. Vortrag.* Dresden, 1892 (*von Zahn & Jaensch*). Preis 1 Mark.

Zum Besten des in Dresden zu errichtenden Semperdenkmals, das im September dieses Jahres enthüllt werden soll, hat Ernst Fleischer, Architekt und Lehrer an der königl. Baugewerkenschule zu Dresden, einen von ihm bereits im Jahre 1886 gehaltenen Vortrag über die Baugeschichte der Dresdener Gemäldegalerie drucken lassen. Er geht darin von den von Semper angefertigten Modellen für die Galerie aus, die seit dem Jahre 1887 in dem historischen Museum im Johanneum aufgestellt worden sind, und vergleicht damit die für den Bau angefertigten Grundpläne. Ursprünglich hatte Semper den Gedanken gefasst, den Zwinger nach der Elbe hin zu erweitern und damit die Erbauung des Theaters und des Museums zu verbinden. Nach diesem Plane würde die Galerie mit der Langseite nach dem Schlosse zu aufgeführt worden sein. Indessen gelangte dieser Plan nicht zur Ausführung. Dasselbe Schicksal traf ein zweites Sempersches Projekt, nach dem die Galerie auf den Zwingerwall an die Stelle des heutigen Zwingerteiches gekommen wäre. Nach längeren Beratungen kam endlich am 6. April 1846 ein Beschluss der Ersten Kammer zu stande, nach dem die Erbauung in der ausgeführten Gestalt für die Summe von 350000 Thalern genehmigt wurde. Auch für diese hat Semper eine ganze Reihe von Zeichnungen entworfen. Am meisten Schwierigkeit bereitete ihm die Notwendigkeit, einen freien Durchgang durch den Mittelbau zum Zwinger zu schaffen, der mit dem gegenüberliegenden Pavillon an der Ostraallee übereinstimmen sollte. Er sah sich dadurch gezwungen, das Erdgeschoss in zwei Hälften zu teilen und das Treppenhaus, das doch monumental gehalten sein sollte, aus dem Kern des Gebäudes auf einen Seitenflügel zu verlegen. Bekanntlich liegt darin ein gewisser Mangel des großartig angelegten Gebäudes, doch muss man bedenken, dass Semper die Schuld daran nicht trägt, da er mit den gegebenen Verhältnissen rechnen musste. Ebenso wenig darf ihm die viel zu klein ausgefallene Kuppel zur Last gelegt werden. Er hatte, wie das aus seinem Brief an Eggen vom 30. August 1855 hervorgeht, seinen Nachfolgern in der Bauleitung einen vollständigen detaillirten Riss zu dieser Kuppel hinterlassen, „nach dem sie ein ganz anderes, viel höheres Verhältnis bekommen hätte, und durch vier, den unteren Arkaden entsprechende, reich gegliederte und mit Skulpturen verzierte Bogenfenster erleuchtet worden wäre“. Sein Plan ging sogar dahin, oben auf die Kuppel eine kolossale Gruppe von getriebenem Metall zu stellen; er hatte bereits Skizzen für sie angefertigt und meinte mit Beharrlichkeit seine Absicht durchführen zu können. Noch am Vorabend des Dresdener Aufstandes, der bekanntlich seiner weiteren Thätigkeit in Dresden ein vorzeitiges Ende bereitete, arbeitete er an den Rissen und Details der Kuppel. Leider aber blieb seine Zeichnung seinen Nachfolgern in der Bauleitung, dem Oberlandbaumeister *Hänel* und dem Hofbaurat *Krüger*, unbekannt. Sie machten aus Sempers runder eine achteckige Kuppel und begingen damit eine Willkür, die der verbitterte Meister, vielleicht unnötig hart, als eine Schändung seines Werkes bezeichnete. An diese Kritik Sempers über den fertigen Bau erinnert zu haben, scheint uns das Verdienstlichste an Fleischers Vortrag zu sein, dessen interessante Angaben, die wir hier hervorgehoben haben, leider in einer sehr ungenügenden Form vorgetragen werden. *A. H. L.*

Hermann Maertens, *Die deutschen Bildsäulendenkmale des 19. Jahrhunderts nebst einer Abhandlung über die Größenverhältnisse, die Materienwahl, die Gruppirung, die Aufstellungsweise und die Kosten derartiger Monumente.* Sechzig Lichtdrucktafeln von Martin Rommel & Co. in Stuttgart. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann 1892. Fol. 1. u. 2. Heft. à 3 Mark.

Während wir für die Geschichte der neueren deutschen Malerei eine Anzahl, zum Teil mit vorzüglichen Illustrationen ausgestatteter Werke besitzen, aus denen sich eine ziemlich sichere Anschauung ihres Verlaufes gewinnen lässt, fehlte uns bis vor kurzem eine auch nur einigermaßen brauchbare Zusammenstellung über die Leistungen auf dem Gebiete der monumentalen Plastik. Die Erkenntniss dieses Mangels hat die Verlagsbuchhandlung von Julius Hoffmann in Stuttgart bestimmt, den Kgl. Baurat *Hermann Maertens* mit der Ausarbeitung eines Werkes zu beauftragen, das die angedeutete Lücke ausfüllen soll. Die bis jetzt vorliegenden zwei ersten Hefte deuten darauf hin, dass Maertens seine Aufgabe in der richtigen Weise anzufassen versteht. Denn was er uns in ihnen mitteilt, ist nicht nur für jeden Kunstfreund von Interesse, sondern kann auch den Anspruch erheben, jedem Bildhauer und Architekten von Fach eine Fülle von Belehrung und Anregung zu bieten. Maertens, der bereits im Jahre 1877 eine fachwissenschaftliche Arbeit über den „Optischen Maßstab“ veröffentlicht hat, legt in der seinem Werke vorangeschickten einleitenden Abhandlung den Hauptnachdruck auf die Größenverhältnisse der Statuen in ihren Einzelheiten und zeigt dabei, dass auch hier auf festen Gesetzen beruhende Verhältnisse bestehen, die der Bildhauer ebensowenig vernachlässigen darf, wie der Architekt. Er stellt im Anschluss an Ausführungen, die Helmholtz in seinen populär wissenschaftlichen Vorlesungen über die Optik in der Malerei gegeben hat, die Elementarregel auf, dass der Bildhauer „den menschlichen Körper als einen architektonischen Aufbau anzusehen habe, daher besonders in dieser Hinsicht die kleinen Gliederabteilungen des Körpers ins Auge fassen und bei der Herstellung dieser Teile eine gleiche optische Deutlichkeit wie bei den verwandt geformten architektonischen Profilen anstreben müsse“. Dieser Grundsatz, der durch einen Hinweis auf die von Schadow im „Polyklet“ berechneten Maße des menschlichen Körpers erläutert wird, findet dann eine Anwendung auf die verschiedenen, in guten Lichtdrucken abgebildeten Monumente. Bei jeder Abbildung wird ein kurzer biographischer Abriss des Helden, eine Übersicht über die sonstigen ihm gewidmeten Denkmäler, eine kurze Geschichte des Denkmals selbst, Notizen über die Kosten und den Grad seiner Erhaltung vorausgeschickt. Maertens bringt also auf diesem Wege eine Menge schätzbaren Materials bei und macht so sein Werk zu einer für die verschiedensten Zwecke brauchbaren Fundgrube. Die

ersten beiden Hefte enthalten Rauchs Dürerstatue in Nürnberg, Schapers Denkmal des Fürsten Bismarck zu Köln, Rauchs Denkmal des Königs Maximilian I. in München, Thorwaldsens Schillerdenkmal zu Stuttgart, Hähnels Körnerdenkmal in Dresden, Rietschels Friedrich Augustdenkmal ebendaselbst, Schapers Goethestatue in Berlin und Donndorfs Reiterdenkmal des Großherzogs Karl August zu Weimar. Wie treffend Maertens in aller Kürze urteilt, beweist das, was er z. B. über Schapers Goethedenkmal in Berlin sagt: „Die Aufstellungsweise des Denkmals findet allgemeinen Beifall. Sobald der Beschauer in die zugehörige kleine Gartenanlage tritt, erfasst er die Gesamthöhe des Monuments mit einem Augenaufschlagswinkel von 12°, beim Betreten des inneren Kreises mit 18°, Entfernungen, welche auch unser einleitender Text empfiehlt. Dazu kommt noch der grüne Hintergrund des Laubwerks, durch welchen die Farbe des weißen Marmors wirksam hervorgehoben wird.“ — Das Werk wird in 15 Lieferungen à 3 Mark erscheinen, die in Zwischenräumen von ungefähr sechs Wochen herausgegeben werden sollen. Wir können es der allgemeinen Beachtung nur empfehlen. *H. A. L.*

VOM KUNSTMARKT.

Bilderpreise in London. Am 25. Juni fand bei *Christie* die Versteigerung der Sammlung des Earl of Dudley statt, die die bedeutendsten Kenner alter Bilder nach London geführt hatte. Die ganze Sammlung erzielte den fabelhaften Preis von 101320 L. Im einzelnen erbrachten: eine Landschaft von A. Cuyp 1800 Guineen, eine Landschaft von Hobbema und van de Velde 9600, eine andere Landschaft derselben Maler 2300, ein Mieris 3400, ein Adrian Ostade 2500, „St. John's Preaching in the Wilderness“ von Rembrandt 2500, „Juno, die Augen des Argus auf den Pfau übertragend“ von Rubens 3400, „Die Jungfrau mit dem Christusknaben und Heiligen“ von Carlo Crivelli 7000 Guineen. Schließlich entspann sich noch um eine Kreuzigung, eine Jugendarbeit von Raffael, der dieselbe mit 17 Jahren in der Werkstätte seines Meisters Perugino gemalt, ein großer Wettkampf. Das Bild wurde zuletzt um 10600 Guineen (ca. 223000 M.) von Dr. Richter für den englischen Industriellen Ludwig Maod angesteigert, der seit einigen Jahren in Italien eine ansehnliche Sammlung namentlich alter italienischer Bilder zusammengebracht hat. (Köln. Ztg.)

Kunstauktion in München. Am 8. und 9. Juni wurden durch *E. A. Fleischmanns* Hofkunsthandlung eine Reihe moderner Gemälde versteigert, die einen Gesamterlös von 190000 M. einbrachten. Wir lassen nachstehend einige Angaben der erzielten Preise folgen: *Andr. Achenbach*, Ausfahrender Dampfer 6750 M. Derselbe, Mondschein auf den Dünen 2800 M. Derselbe, Sonnenuntergang 1950 M. *Oswald Achenbach*, Sturm in der Campagna 5100 M. (angekauft für die Stuttgarter Galerie), Derselbe, Olivenhain 2550 M. Derselbe, Heranziehendes Gewitter bei Neapel 3600 M. Derselbe, Das Ständchen 1415 M. *E. Anders*, Vorleserin 605 M. *G. v. Bachmann*, Auf dem Bauernhof 2300 M. *Jos. v. Brandt*, Kampf um die Standarte 4600 M. *F. v. Defregger*, Erste Pfeife 13500 M. *E. Dücker*, Marine 450 M. *F. Fagerlin*, Besuch der Großeltern 1910 M. *Jos. Flüggen*, Taufe Kaiser Maximilians I. 2550 M. *E. v. Gebhardt*, Kreuzigung Christi 4350 M. (angekauft von der königl. Pinakothek München). Derselbe, Bei der Arbeit 1950 M. *E. Grützner*, Marientag 6900 M. Derselbe, Bei Hochwürden zu Tisch 4450 M. Derselbe, Falstaffszene (Skizze) 700 M. *Peter v. Hess †*, Heimatlos 450 M. *G. v. Hösslen*, Deutscher Friede 2000 M. *F. v. Lenbach*, Porträt der Madame Parlaghi 5050 M. *C. F. Lessing*, Siebengebirge 8250 M. *Gab. Max*, Astarte 9600 M. *W. Melchior †*, Schafe auf der Weide 350 M. *Dav. Neal*, Gottesfriede 820 M. *L. Neubert †*, Landschaft 300 M. *G. Öder*, Landschaft 520 M. *C. Pieper*, Das neue Bilderbuch 620 M. *Alb. Rieger*, Gebirgsschlucht 900 M. *Karl Sohn jr.*, Mädchen mit Blumen 1200 M. *E. Spitzweg*, Der Botaniker 500 M. *W. Velten*, Aufbruch zur Jagd 730 M. *Fr. Voltz*, Kühe im Stall 700 M. *Alex. Wagner*, Der Spaziergang 305 M. *J. Wopfner*, Gebirgssee 425 M. *A. Zimmermann*, Waldmühle an Gebirgsbach 1650 M.

ZU DEN TAFELN.

* Unsere Radirung *„Der Brief“* stellt das köstliche Bild des *Delftschen Vermeer* dar, welches in den achtziger Jahren mit der Sammlung van der Hoop in das Reichsmuseum zu Amsterdam gelangt ist und im Katalog desselben den Titel „Lezende Dame“ führt. Es ist in Erfindung und Ausführung eines der bezeichnendsten Werke des Meisters. In einem Zimmer mit lichter Wand, an der eine Landkarte hängt, steht eine junge Holländerin, nach links gewendet, emsig mit dem Lesen eines Briefes beschäftigt, den sie mit beiden Händen hält. Sie trägt eine hellblaue, bequeme Jacke und einen grauen Rock mit gelbbräunlichem Muster. Vor ihr steht ein Tisch und ein Stuhl mit dunkelblauem Überzug; hinter ihr ein gleicher Stuhl von derselben Farbe. Nichts Einfacheres denkbar als diese stille Szene und diese zart abgestuften, in sonnigem Lichte schwimmenden Töne. Und doch beschließen sie eine ganze Welt feinst abgewogener Kunst, innigst empfundener Natur! Die Malweise Vermeers ist hier nicht pastos, wie in manchen seiner Bilder, sondern leicht und flüssig. Die Erhaltung des Bildes lässt einiges zu wünschen übrig. Es ist auf Leinwand gemalt und 47 × 38 cm groß.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Joh Vermeer pinx — W Steelink rad

DER BRIEF







W Steelink rad.

DIE SPINNERIN

[illegible] im Reichsmuseum zu Amsterdam, Sammlung van der Hoop

DIE PLASTIK AUF DER AKADEMISCHEN KUNST-AUSSTELLUNG IN BERLIN.

MIT ABBILDUNGEN.



VIEL früher als in der Berliner Malerei ist der Kampf zwischen Realismus und Idealismus oder, genauer präcisirt, zwischen der wieder erwachten, als „Naturalismus“ sich äußernden Freude an dem Leben der modernen Wirklichkeit und der zur Konvention erstarrten Nachahmung der Antike in der Berliner Bildhauerkunst zum Ausbruch gekommen, und man darf nach dem Ergebnis der diesjährigen Ausstellung wohl mit gutem Rechte behaupten, dass die streitenden Parteien bereits zu einem Vergleiche gelangt sind, aus dem beide Teile gleich große Vorteile gezogen haben. Die zur Zeit noch in heftiger, unentschiedener Fehde liegenden Maler sollten sich daran ein Beispiel nehmen und bei Zeiten zu einem künstlerischen Kompromiss schreiten, ehe der Naturalismus in der Malerei, wenigstens wie er sich jetzt gebärdet, seine letzten heilkräftigen Potenzen eingebüßt hat. Ein klassisches Beispiel, dessen Geltung in keinem Lager mehr ernsthaft bestritten wird, ist *Reinhold Begas*. In seiner Marmorbüste der Kaiserin Auguste Viktoria hat er — wie schon früher in den Büsten des Kaisers und der Kaiserin Friedrich, Moltke's und Bismarcks und der Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen — einmal die Natur an sich, in reiner, edler Unbefangenheit wiedergegeben, ohne barocke Anwandlungen, die nur in der Anordnung der Draperien um Schultern, Brust und Rücken und in der Komposition des geschweiften Büstenfußes nachklingen. In der Model-

lirung des Kopfes, des linken Arms und der Hand, die vorn die Falten des Überkleides zusammenhält, hat er einen feinen Natursinn, eine Vornehmheit des Geschmackes gezeigt, die seine guten, leitenden Geister sein mögen, wenn er dem Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm seine letzte Gestalt giebt. Als eigenwilliger und eigenkräftiger Meister ist er fremden Einflüssen und Vorbildern schwer zugänglich. Vielleicht wird ihm aber das kolossale Denkmal Washingtons, das *Rudolf Siemering* für Philadelphia in mehr als zehnjähriger Arbeit nunmehr vollendet hat, etwas zu denken, zu überlegen und zu beachten geben. Er wird vielleicht fühlen, dass es mit der Monumentalität der durch Siemering jetzt am würdigsten vertretenen Rauchschen Schule doch eine ernste Sache ist, die nicht leichten Sinnes zu Gunsten einer malerischen Wirkung oder eines fälschlich sogenannten „idealen" Stils geopfert werden sollte. Jener monumentale Stil wird jetzt kurz als langweilig, schablonenhaft, kasernenmäßig u. s. w. gescholten, und man benutzt diese Angriffe, um unter ihrem Deckmantel die tollsten bildnerischen Ausschreitungen zu wagen, von denen die ebenfalls auf der akademischen Ausstellung zum Schrecken aller für Kunst empfänglichen und empfindlichen Besucher zur Schau gestellten Konkurrenzentwürfe für das auf dem Schlachtfelde von Wörth zu errichtende Kaiser Friedrichdenkmal eine höchst erbauliche Sammlung von Musterbeispielen enthalten.

Welch' eifriges und fleißiges Naturstudium Siemering aber selbst auf solche Teile des kolossalen Denkmals verwendet hat, die im Verhältnis zu der Reiterfigur und dem aus Freigruppen und Reliefs gebildeten Schmuck ihres Sockels eigentlich nur eine mehr dekorative Bedeutung haben, zeigen die auf der oberen Plattform des in zwei Stufenterrassen aufsteigenden Unterbaus gelagerten Personifikationen der großen Ströme Nordamerika's, männliche und weibliche Gestalten mit reichem Beiwerk, die zugleich Rassetypen sind, und die vier Tierpaare, die auf den Treppenwangen dieser oberen Terrasse ruhen: Büffel, Hirsche, Elchtiere, Pferde, Rinder und Bären. In Gussmodellen und Bronzegüssen sind sie so dicht vor unsere Augen gestellt, dass wir den engen Anschluss an die Natur in allen Einzelnheiten kontrolliren und zugleich feststellen können, dass bei der Übertragung der Skizzen und Hilfsmodelle in den kolossalen Maßstab nichts von der ursprünglichen Frische des ersten Naturstudiums verloren gegangen ist. Das ist die reife Frucht eines sicheren Stilgefühls, das sich Siemering durch den lebendigen Zusammenhang mit der Rauchschen Schule erworben und erhalten hat.

Genius des Friedens vom Kaiser Wilhelm-Denkmal für Mannheim. Von G. Eberlein.

Dass die Notwendigkeit eines Kompromisses zwischen der monumentalen Strenge und der malerischen Richtung auch von den Vertretern der letzteren anerkannt, wenn auch nicht immer eingesehen wird, lehren die Modelle *Gustav Eberleins* zu den ihm übertragenen Kaiser - Wilhelmdenkmälern für Elberfeld und Mannheim. Die hier ausgestellte Reiterstatue für Mannheim scheint eine Wiederholung seines Entwurfes für das Nationaldenkmal in Berlin mit einigen Abänderungen zu sein. Jn ihrer würdevollen Ruhe bewegt sie sich durchaus in den Bahnen der Rauchschen Schule, nur dass in allen Einzelnheiten ein intimeres Naturstudium durchblickt und dass die Trockenheit der Formen durch ein gefälliges Linienspiel gehoben wird, das die dramatische Bewegung ersetzen muss, die die Anhänger der naturalistisch-malerischen Richtung für das erste Erfordernis eines Reiterdenkmals halten. In den Sockelfiguren hat Eberlein dagegen seine künstlerische Individualität zu freiem Ausdruck gebracht, mit ihren guten und schlechten Eigenschaften. Zu den schlechten gehören die übermäßig gestreckten Körperverhältnisse

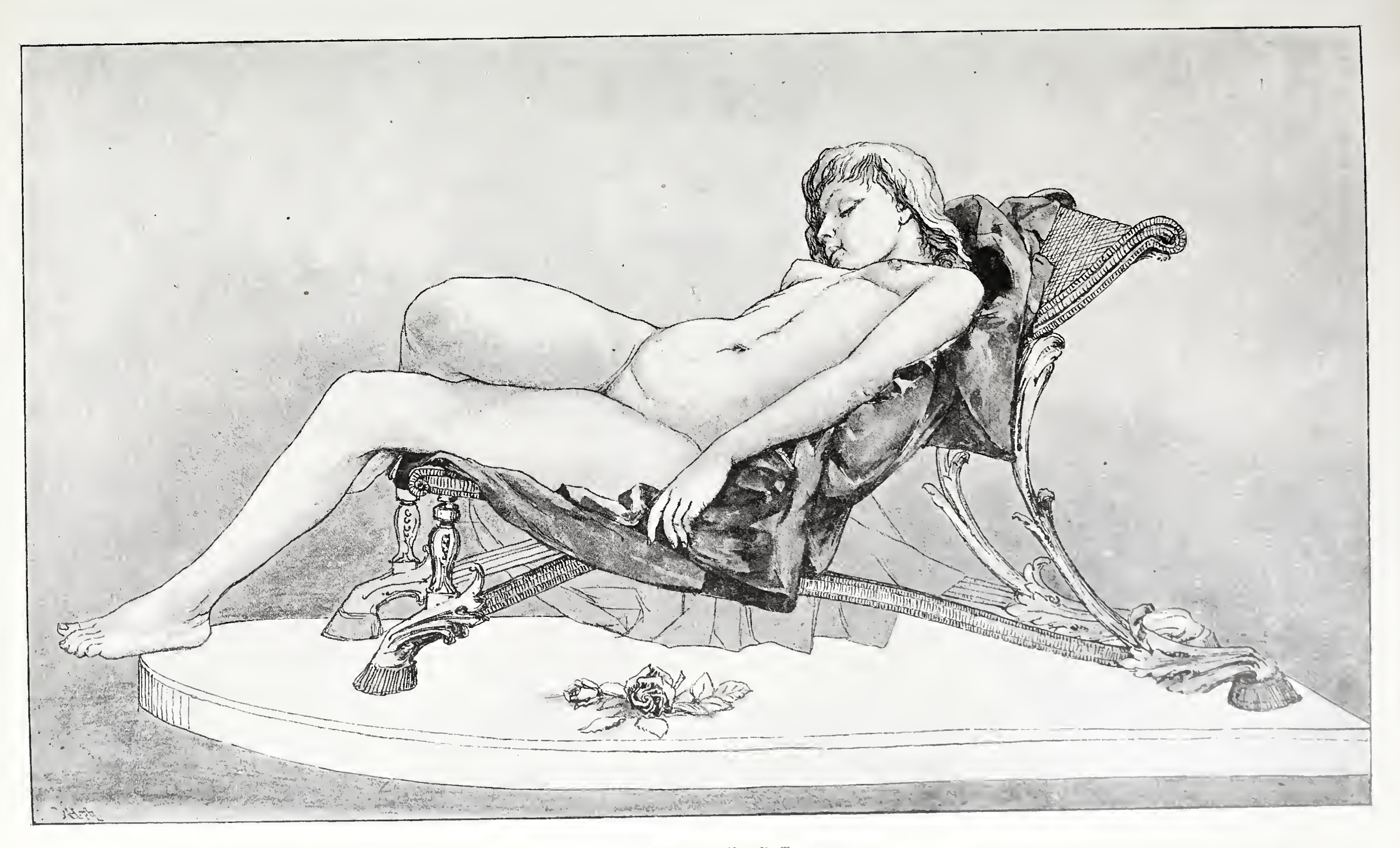
seiner idealen Figuren, die sich weniger nachteilig in dem weiblichen, durch Tiefe des Ausdrucks in dem edlen Antlitz ausgezeichneten Genius des Friedens, der vorderen Sockelfigur für das Elberfelder Denkmal (s. die Abbildung), als in dem männlichen Genius Haltung nicht in allen Einzelnheiten ganz einwandsfrei. Als Tierbildner ersten Ranges hat sich Eberlein aber in dem für die Rückseite des Elberfelder Denkmals bestimmten Löwen erwiesen, der mit weit geöffnetem Rachen grimmig über zerbrochene Napo-



Genius des Friedens vom Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Elberfeld. Von GUSTAV EBERLEIN.

des Friedens, der sich auf einen Löwen stützt (s. die Abb.), für Mannheim geltend machen. Es ist möglich, dass der architektonische Aufbau diese Missverhältnisse mildern oder auch völlig verschleiern wird. Jedenfalls sind sie für Eberleins Stil charakteristisch. Das Pferd der Reiterstatue ist trotz seiner imposanten leonische Adler und Kanonen hinweg vorwärts schreitet (s. die Abbildung). Solch einen Löwen hat die Rauchsche Schule niemals geschaffen, und hierin liegt ein unzweifelhafter Fortschritt, für den wir der neuen Richtung schuldigen Dank sagen müssen.

Auch *Hundrieser* wird das Reiterstandbild Kaiser



Schlafendes Mädchen. Von R. Toberentz

Wilhelms I. für das von den Kriegervereinen gestiftete Denkmal auf dem Kyffhäuser in jener Gestalt ausführen, in der der große Kaiser in unserer Erinnerung lebt. Er hatte zum Wettbewerb zwei Entwürfe eingeliefert, einen, der den Kaiser in idealer Imperatorentracht unbedeckten Hauptes, und einen zweiten, der ihn als den obersten Kriegsherrn in seiner wirklichen Erscheinung darstellt. Jener ist eine Schöpfung von genialem Wurf; aber das Komitee hat sich für den andern entschieden, und die Vertreter des neuesten, aus dem Naturalismus entsprungenen Idealismus haben darob gemurrt. Die Streit-



Der Philosoph von Sanssouci in seinen letzten Stunden. Von H. MAGNUSSEN.

frage ist gerade hundert Jahre alt. Auf einer in den Jahren 1791 und 1792 ausgeführten Reise nach Kopenhagen, Stockholm und Petersburg gelangte der alte Schadow zu der Überzeugung, dass jeder geschichtlichen Persönlichkeit bei ihrer bildnerischen Darstellung das von ihr getragene Kleid zu geben sei, und darin fand er eine kräftige Stütze in der Königin Luise, die einmal äußerte, dass ihr Mann nicht griechischen und römischen, sondern preußischen Generalen Statuen setzen wolle, und sie müsse man doch durch die Tracht von jenen unterscheiden können. Dass diese Auffassung schließlich zur alleinigen Geltung kam, wird in den Handbüchern der Geschichte wie der Kunstgeschichte als ein ruhmvoller Sieg des modernen Realismus über die zum gedankenlosen Schematismus erstarrte Afterkunst des 18. Jahrhunderts gepriesen, und jetzt, da wir uns seit Jahrzehnten dieser Errungenschaft freuen, kommen Bildhauer, Maler und Ästhetiker, die diesen Wahrheits- und Wirklichkeitstrieb für den Hemmschuh jeglichen idealistischen Strebens erklären und mit griechischem und römischem Aufputz, mit barocken Allegorien und schwülstigen Emblemen einen Aufwand treiben, der die kühnsten Wagnisse der Barock- und Rokokokunst oft in den Schatten stellt. Es ist eine Jronie der Weltgeschichte, dass diese Reaktion auf künstlerischem Gebiet gerade um dieselbe Zeit auftritt, wo die Reform des öffentlichen Unterrichts das Studium und das erzieherische Vorbild des klassischen Altertums beschränkt und die vaterländische Geschichte als den Angelpunkt der Jugendlehre hingestellt hat. Die moderne realistische Marinemalerei und der bombastische Stil in der Plastik sind Gegensätze, deren natürlichen Zusammenhang auch der geschmeidigste Kulturhistoriker schwerlich begründen oder auch nur erklären kann. Dass der Sohn der Königin Luise in dieser Kostümfrage mit seiner Mutter übereinstimmte, dass der Begründer des neuen deutschen Reiches sehr unangenehm berührt wurde, wenn er auf seinen Reisen Abbilder seiner Person in der römischen Tracht der Kaiser des alten Reiches sah, das wissen alle, die in seiner Umgebung gewesen, aus seinem eigenen Munde. Es wäre also nicht nur eine Verleugnung eines Jahrhunderts künstlerischer Entwicklung, sondern auch eine Verletzung der Pietät gegen den großen Kaiser, wenn man ihn in einer Phantasietracht, in pathetischem Aufputz — ihm, dem jedes Pathos verhasst war — auf einem sich aufbäumenden oder gar von Siegesgöttinen geführten Rosse monumental verewigen wollte. Neben der ernsten hat diese Art der Auffassung auch eine komische Seite. Wir leben in einer Zeit, wo die archäologischen Studien zu einer bisher noch nicht erreichten Blüte gediehen sind. Wir jubeln auf, wenn in Griechenland eine Thonfigur gefunden wird, an der man erkennen kann, wie die Griechinnen ihren Peplos genestelt haben, oder wenn in Mainz ein römischer Soldatenschuh zum Vorschein kommt, an dem noch alle Riemen vorhanden sind. Und wir, die wir es in der historischen Treue so herrlich weit gebracht, sollen uns dem Geschrei einiger nervöser Heißsporne fügen und unsere großen Männer in phantastische Hüllen stecken, nur weil ein unkontrollirbarer Mantel und ein Lorbeerkranz leichter zu bilden sind als eine Uniform und ein Helm?

Noch scheint es freilich, als ob diese allerneueste Richtung in der Praxis d. h. bei denen, die über die Ausführung von öffentlichen Denkmälern zu entscheiden haben, keinen Anklang findet. Wenigstens bietet unsere Ausstellung außer einigen Entwürfen kein Beispiel dafür. In allen bereits ausgeführten oder für die Ausführung bestimmten Denkmälern ist vielmehr streng an dem Realismus der historischen Erscheinung festgehalten worden, so z. B. in der bronzenen Reiterstatue Kaiser Wilhelms I. für Siegen von *Friedrich Reusch* in Königsberg, in der stehenden Figur des Kaisers für das Denkmal in Oppeln von *Max Wiese* in Hanau, in den zu einer Gruppe vereinigten Figuren der Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. für ein Denkmal in Angermünde von *Albert Manthe,* in der kolossalen Bronzebüste Victor von Scheffels für Karlsruhe von *H. Volz* und in der in lebhafter Bewegung vorwärts schreitenden Kolossalfigur des Prinzen Friedrich Karl (Modell für das in Görlitz errichtete Denkmal) von *Franz Ochs.* Auch *Gerhard Janensch,* der mit der Ausführung einer Marmorstatue von Carstens für die Vorhalle des Berliner Museums beauftragt worden ist, ist es nicht in den Sinn gekommen, den begeisterten Vorkämpfer für die Wiederbelebung der antiken Kunst in Toga und Pallium darzustellen. Er hat ebenso glücklich die Tracht vom Ende des 18. Jahrhunderts behandelt wie *Max Wiese* in seiner Statue Schlüters, die für denselben Aufstellungsort bestimmt zu sein scheint, die vom Anfang des Jahrhunderts.

In Bildnissen jeglicher Art und in freien Schöpfungen haben sich die Vertreter des Naturalismus in der deutschen Bildnerei mit wenigen Ausnahmen so maßvoll und besonnen verhalten, dass man auch aus diesen, von Komitees und Jurors unbelästigten Feldern für die Zukunft eine gute Ernte erwarten

darf. An schönen und edlen Früchten fehlt es schon jetzt nicht. In der in einem Lehnstuhl sitzenden, nach vorn geneigten Figur des „Philosophen von Sanssouci in seinen letzten Stunden“, (s. d. Abbild.) an dessen innerem Auge die Thaten seines Lebens noch einmal vorüberzuziehen scheinen, hat *Harro Magnussen* seine in der Schule von R. Begas gebildete Naturanschauung und Formenbehandlung, die sich in seinen bisherigen Schöpfungen, meist Ideal- und Porträtbüsten, sehr ungestüm gebärdet hatten, mit einem feinen, alle Extreme ausgleichenden Stilgefühl geläutert. Aus den gramdurchfurchten Zügen des großen Königs glaubt man das bittere Ergebnis, den letzten Schluss aller Welt- und Lebensweisheit herauszulesen, dass auch der größte Name und die ruhmvollsten Thaten vor dem Tode eitel Schall und Rauch sind, und um die Lippen zuckt noch etwas von dem Trotze des großen Menschenverächters, der einsam starb, wie er in seinem Herzen einsam lebte. Nächst dem Franzosen Houdon, dessen künstlerische Bedeutung erst durch die Forschungen und Entdeckungen der letzten Jahre in ihrem vollen Umfange erkannt worden ist, wüssten wir keinen Bildner zu nennen, der dem geistigen Wesen eines großen Mannes des 18. Jahrhunderts so vollkommen gerecht geworden ist, wie Harro Magnussen, dem es geglückt ist, in der eindringlichen Charakteristik des Greisenhauptes die Summe eines ganzen Lebens zu ziehen.

Ein nicht geringeres, aus unbefangenem, von keiner Manier und von keiner Schulmeinung beeinflusstem Naturstudium erwachsenes Meisterwerk ist die auf einem Ruhebett hingestreckte Figur eines nackten, schlafenden Mädchens in erster jungfräulicher Blüte von *Robert Toberentz,* der geraume Zeit zwischen akademischer Strenge und einem maßvollen Naturalismus hin- und hergeschwankt ist, bis er sich letzterem völlig hingab. Seine erste reife Frucht war die nackte Gestalt einer griechischen Bildhauerin, die auf einem niedrigen Sitze hockend mit lächelnder Miene die letzte Hand an die von ihr geformte Thonstatuette des Allbesiegers Eros legt. Im vorigen Jahre sahen wir diese Figur zuerst in leichtgefärbtem Gipsmodell. Jetzt ist die Ausführung in warmgetöntem Marmor ausgestellt, die in allen Teilen den Schein blühenden Lebens wider-



Löwe vom Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Elberfeld. Von GUSTAV EBERLEIN.

spiegelt. Noch enger ist der Anschluss an die Natur in der Gestalt des schlafenden Mädchens (s. d. Abbildung). Wenn man die zarten Hände und Füße, die Arme und Beine bis in alle Einzelnheiten prüft, ist man zu der Meinung versucht, hier eines der Ergebnisse vor sich zu sehen, die französische Bildhauer durch Abgüsse über der Natur zu erreichen wissen. Aber diese kaum noch zu übertreffende Feinheit der Durchführung erstreckt sich auch auf die übrigen Teile des Körpers, so dass der Gedanke an Hilfsmittel, die dem nachbildenden Künstler den schwierigsten Teil seiner Arbeit abnehmen, ausgeschlossen ist. Nicht kleiner als das Verdienst vollendeter Nachahmung der Natur ist die geistvolle, von höchster Anmut erfüllte Komposition anzuschlagen, deren koloristische Wirkung noch durch die Ausführung in edlem Material (weißem Marmor für die Figur, versilberter und oxydirter Bronze für den Stuhl und farbigem Marmor für den Sockel) erhöht werden wird.

In derselben naturalistischen Stilrichtung bewegt sich im allgemeinen auch die Gruppe „Mignon und Felix“ nach einem Motive aus Wilhelm Meisters Lehrjahren von *Ernst Seger* in Charlottenburg. Sie hat aber ein eigenartiges Stilgepräge, das mehr nach der malerischen als nach der plastischen Seite neigt. Man hat die Empfindung, als sei eine der weichlich-empfindsamen Porträtgruppen von Reynolds oder Lawrence in Marmor übertragen worden, womit nur der allgemeine Eindruck angedeutet, nicht etwa die Originalität der Schöpfung bezweifelt werden soll.

Die Porträtbildnerei hat ganz hervorragende Werke in der in Bronze gegossenen Halbfigur des Grafen Moltke von *Otto Lessing*, in der lebensprühenden Büste des Dichters Hermann Allmers von *Harro Magnussen*, in der Statuette des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern und der Büste Karl Geroks von *Adolf Donndorf*, in den anmutigen Damenbildnissen in Relief auf einem Notenblatt und einer Palette von *Christian Lehr* d. j., in der Halbfigur eines alten, die Pfeife stopfenden Fischers von *Ludwig Manzel*, der auch eine geist- und humorvolle Allegorie der Tagespresse in Form einer figurenreichen, lebhaft bewegten Gruppe ausgestellt hat, und in der Bronzegruppe „Mutter und Kind“, die trotz ihrer indifferenten Bezeichnung den Eindruck eines Porträts macht, von *Wladislaus Marcinkowski* aufzuweisen.

Zu noch größerer, auch durch glückliche und geistreiche Erfindung gehobener Virtuosität hat sich — zumeist unter dem Einfluss der Italiener — die deutsche Kleinplastik in Bronze, Terrakotta, Marmor und Gips entfaltet. Ihre Schöpfungen würden den Vergleich mit den Italienern auch dann nicht zu scheuen haben, wenn mehr Italiener auf der diesjährigen Ausstellung vertreten wären, als es der Fall ist. Es sind ihrer nur drei: *Orazio Andreoni* mit zwei sitzenden Figuren eines jungen Mohren und einer Mohrin in vollkommen naturalistisch gefärbter Terrakotta, die aber wegen des kleinen Maßstabes keineswegs den Eindruck bemalter Wachsfiguren machen, *Fernando Brusaglino* aus Alessandria mit der lebensgroßen Figur eines im Lehnstuhl liegenden, jungen Mädchens, in dem der Bildner das letzte Stadium der Schwindsucht mit einer grauenerregenden Naturwahrheit verkörpert hat, und *Costantino Barbella* mit der Bronzestatuette eines Knaben, der alle Kraft anwendet, um eine Champagnerflasche zu entkorken. Wir freuen uns, aus unserer Ausstellung zu erfahren, dass die jungen deutschen Bildhauer in ihren kleinen Genrefiguren und -gruppen ebensoviel Anmut, ebensoviel technisches Geschick, ebensoviel Sinn für malerische Wirkung, aber noch mehr Geschmack und Phantasie zu entfalten wissen, so besonders *Leopold Nowak* in Hanau in den Bronzegruppen „Venus und Amor“ und „Bacchantin und junger Bacchus,“ die die frohsinnige Unbefangenheit der Antike mit der höchsten Verfeinerung modernen Wirklichkeitssinnes verbinden, *Paul Aichele* in der Gestalt einer gefesselten Sklavin, *Eduard Weber* in dem Figürchen eines nackten Mädchens, das schalkhaft lächelnd einen großen Pantoffel betrachtet, *Theodor Bausch* (Stuttgart) in der Bronzestatuette eines italienischen Jünglings in Renaissancetracht, der seine florentinische Klinge für den ersten Waffengang prüft, *Berwald* (Schwerin) in zwei nackten Knabengestalten, die eine Amphora heben, *Eugen Boermel* in zwei „Hans“ und „Grete“ genannten Kinderfigürchen, *Bergmeier* in einem vortrefflich komponirten, reich von mythologischen Figuren belebten Tafelaufsatz, *Otto Glauflügel* in der Figur eines jungen italienischen Austernverkäufers und der eines musizirenden Narren, *Wilhelm Haverkamp* in der Bronzegruppe zweier Satyrn, die einen „Bockssprung“ machen, *Franz Iffland* in den Figuren eines Reiftreibers und einer Schnurspringerin, *Max Unger* in der graziösen Figur einer Tänzerin, *Fritz Zadow* in einer nackten weiblichen Figur, die ins Bad steigen will, und die Tierbildner *Richard Rusche* und *Max Landsberg*.

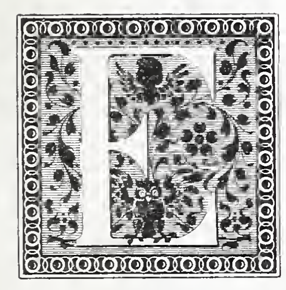
Der Umkreis der deutschen, insbesondere der Berliner Plastik begreift das Größte und das Kleinste,

aber auch alle zwischen diesen Endpunkten liegenden Stadien. Auch der, der sich durch den immer stärker werdenden Einbruch des krassen Naturalismus in die französische Plastik nicht von der Meinung ihrer Überlegenheit über alle anderen abbringen lässt, wird der deutschen Bildhauerkunst die Anerkennung nicht versagen dürfen, dass sie an Universalität der französischen am nächsten kommt. Sie hat das Zeug, die französische zu überflügeln, wenn nicht alles bei uns an der erbärmlichen Geldfrage hinge, die in Paris Nebensache ist, wenn es sich um Förderung der Kunst handelt.

ADOLF ROSENBERG.

BILDNISSE VON BERNHARD STRIGEL.

MIT ABBILDUNGEN.



IN weibliches Brustbild von Strigel im *Metropolitan Museum of art zu New-York*, dort unter dem Namen Lucas Cranachs d. j., ist bisher unbekannt geblieben, obwohl es seit d. J. 1871 in einer ausgezeichneten Radirung der ersten und leider einzigen Lieferung von Jules Jacquemarts Galeriewerk: The Metropolit. Mus. of art. A Series of Etchings, London, Colnaghi & Co. (Taf. 8) vorliegt. Die Dargestellte, eine jüngere Patrizierin, sitzt in Dreiviertelansicht nach links gewandt vor einer Damasttapete, an einem schräg gegen die Bildfläche stehenden Fenster mit Ausblick auf eine Seelandschaft. Sie trägt ein rund ausgeschnittenes Brokatleibchen mit breiter Sammet- oder Pelzverbrämung und Brustlatz von spanish work, an dem eine um die Schultern geschlungene Goldkette befestigt ist; reiches Halsgeschmeide mit herabhängendem Kleinod und als Kopfputz eine hohe, mit einem Stirnbehang versehene Haube, von der ein langer Schleier auf die rechte Schulter niederfällt, vervollständigen die Modetracht. Die übereinander gelegten Hände, von denen die Linke in dem weiten Trichterärmel aus Sammet völlig verschwindet, ruhen auf einer Tischecke, die den äußersten Vordergrund links bildet. (Siehe die Abbildung). — Schon die bei Strigel typisch wiederkehrende Anordnung mit dem Lichteinfall von links (heraldisch rechts), noch mehr seine charakteristische, auch in Bildnissen nicht unterdrückte Formbezeichnung: die breitflächigen Gesichtzüge, die Zeitblomisch gestreckte Nase, das kleine Kinn, Details wie das Verstecken der einen Hand, endlich die, nach der stilgetreuen Reproduktion Jacquemarts zu schließen, leuchtend klare und saftige Farbe verraten den wahren Urheber unseres Porträts, das jedenfalls zu den besten des Meisters und wie die Mehrzahl derselben in seine Spätzeit gehört. Am nächsten steht es dem Frauenbildnisse im Innsbrucker Ferdinandeum (Phot. von Gratl) und dem Porträt der Kaiserin Maria Blanka, ehemals bei Graveur Seitz in München (Abb. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, 2. Aufl. Bd. VII, Taf. 450, von dem sich eine mittelmäßige Kopie, früher in der Ambraser Sammlung, jetzt im Saal XVI des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet; nur erscheint die Auffassung des New-Yorker Bildes um ein Gutteil lebensvoller und durch die Übereckstellung des Beiwerks malerischer, die Durchbildung z. B. der rechten Hand um einen Grad verständnisvoller und eingehender als sonst bei dem Memminger Maler, dessen Werk durch dieses Stück eine schätzbare Bereicherung erfährt. Und auch für die Wandergeschichte der alten Bilder ist die Thatsache, dass ein so „hoher Schwabe“ wie Strigel einmal europamüde geworden, nicht ohne Interesse. Nach einem Berichte im Repertorium für Kunstwissenschaft VII, 426 stammt das Porträt aus der altberühmten Wiener Sammlung des Grafen Festetits, in deren Auktionskatalog v. J. 1859 es indes nicht verzeichnet steht, F. Harck, Repertorium XI, 73 versetzte das Bild irriger Weise in die Nürnberger Schule.

Bei Anlass dieses transatlantischen Strigels mögen zwei weitere mit dem Meister in Verbindung stehende Arbeiten Erwähnung finden, die Rob. Vischer in Verfolg seiner eindringenden Studien über denselben kürzlich in wertvollen, leider an abgelegener Stelle veröffentlichten „Beiträgen zu einer Kunstgeschichte von Memmingen“ (Allgäuer Geschichtsfreund 1889—1890)



Bildnis eines jungen Patriziers. Von B. STRIGEL.
Wien, Privatbesitz.

nachgewiesen hat. Das *Doppelbildnis Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore von Portugal* im Kaisersaale der Praemonstratenser-Abtei *Wilten* bei Innsbruck ist zwar keine eigenhändige Leistung Strigels, wie Vischer, der das hochgehängte Gemälde nur aus der Entfernung besichtigen konnte, annimmt. Die beiden einander zugekehrten Halbfiguren sind vor einem Fenster mit zurückgeschlagenen Gobelinvorhängen dargestellt, im Hintergrunde Wien mit dem Stephansturme, zu ihren Häupten die Hauswappen, am unteren Rande in lateinischer Sprache und Goldmajuskeln Namen und Titel des kaiserlichen Paares. Wir haben es mit einer Leinwandkopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich von einem der für die Porträtgalerie Erzherzog Ferdinands auf dem nahen Schloss Ambras beschäftigten Maler zu thun. Diese Nachbildung vermittelt uns aber die dankenswerte Bekanntschaft eines bisher verschollenen, gewiss nach älteren Vorlagen verfertigten Originals des Hofmalers Kaiser Max' und bestätigt neuerdings seine für den Oktober des Jahres 1520 urkundlich feststehende Anwesenheit in Wien, vorausgesetzt, dass die Stadtansicht im Hintergrunde nicht etwa einem Prospekte entlehnt ist. Noch weniger kann, beiläufig bemerkt, das von W. Schmidt, Repertorium XIV, 261 dem Strigel zugeteilte Marienbild des Stiftes mit dem Datum 1521 auf den Namen des Meisters Anspruch erheben; diese wunderliche Darstellung des „Hortus conclusus", eine Art gemalter Litanei ist tirolisch und wohl ein Produkt der Brixener Schule, nächstverwandt der „Mater speciosa" des Ferdinandeums (No. 46).

Zu den mehrfach vorkommenden Wiederholungen des *Porträts Maximilians* im Kaiserornate von Strigel, von welchen die Pinakothek die beste besitzt (No. 191), fügt Vischer am gleichen Orte eine tüchtige Werkstattarbeit in der Bildersammlung des Klosters *St. Florian* bei Enns hinzu; ein anderes, bisher übersehenes Exemplar befindet sich im Stifte *Herzogenburg* in Niederösterreich, (Tschischka, Kunst und Altertum, S. 81). Auch das von Vischer, Jahrb. der preußischen Kunstsammlungen VI, 83 der Werkstatt Strigels zugeschriebene Maxporträt im Besitze Herrn von *Grebmers in Dietenheim bei Bruneck* (Tirol), dessen merkwürdig freie, koloristische Behandlung über die Entwicklungsgrenze des Meisters hinauszugreifen scheint, verdiente größere Beachtung, als es bisher gefunden. Das Hüftbild (82 × 56 cm.) zeigt den Kaiser auf rotem Grunde in Vorderansicht,

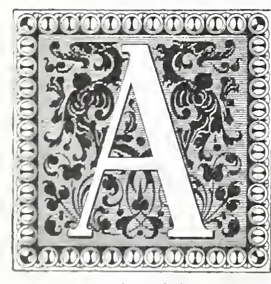
Bildnis einer vornehmen Dame. Von B. STRIGEL.
New-York, Metropolitan-Museum. (Nach einer Radirung von Jacquemart).

die Krone auf dem Haupte, in Goldrüstung unter dem durch die Ordenscollane des goldenen Vließes zusammengehaltenen Mantel mit Randstickerei von Perlen; die Linke hält das Schwert, die Rechte mit dem Scepter ist auf ein Polster gestützt. — Die vorerwähnte Münchener Darstellung des „letzten Ritters" hat Fr. Schlegel, der sie in der Wallraffischen (soll wohl heißen Boisserée-Sammlung) sah, in seinen „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst" (Sämtliche Werke, Wien 1823, VI, 210 ff.) zu einer einlässlichen Schilderung angeregt, in der er das Porträt mit romantischer Begeisterung als eine der höchsten Offenbarungen altdeutscher Malerei, als „symbolisches Bildniss" und „Heldengemählde" pries [1]).

ROB. STIASSNY.

1) Als Gegenstück zu dem New-Yorker Bildnisse bringen wir eine Reproduktion des vorzüglichen *männlichen Porträts* vormals in der Sammlung F. Lippmann, derzeit bei Prof. *v. Angeli* in Wien, über welches diese Zeitschrift IX, 156 und Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen VI, 95 zu vergleichen sind. — Der andere Strigel der Sammlung Lippmann, ein Frauenporträt von 1528 (s. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen II, 61) ist neuerdings aus dem Besitze des Frl. v. Przibram in jenen des Herrn M. Hekscher in Wien übergegangen.

EIN BILD VON PAUL POTTER IN DER GALERIE WEBER IN HAMBURG.



UFGEFORDERT von dem Besitzer des Bildes, der als kunstverständiger Sammler weithin bekannt geworden ist, und dessen schöne Galerie in diesen Tagen von der Hand Wörmanns einen trefflichen Katalog erhalten hat, begleite ich sehr gerne das hier nach einer Radirung von Ph. Zilcken veröffentlichte Gemälde eines jungen Grauschimmels von Paulus Potter mit einigen erläuternden Zeilen.

Das Bild gehört, wie Jahreszahl und vollendete Technik beweisen, zu den letzten Werken des früh verstorbenen Meisters. Aber wer meint, eins jener kleinen Pferdebilder desselben vor sich zu haben, wie sie in größerer Zahl bekannt geworden sind, der irrt. Es ist ein größeres Werk des Künstlers auf Leinwand, dessen Breite innerhalb des Rahmes 1,99 m. und dessen Höhe 1,55 m. beträgt. Dasselbe ist somit jenen wenigen Gemälden anzureihen, in denen er über das kleine Format, in welchem er sonst den vollen Zauber seiner Kunst entwickelt, hinausgegangen ist, bekanntlich im Stier des Mauritshuis, im Reiter der Galerie Six-Hillegom und in der Bärenjagd des öffentlichen Museums zu Amsterdam. Dem entspricht auch die technische Behandlungsweise, sie ist breiter als auf seinen kleineren Bildern und erinnert in vielen Teilen auffallend an die Zeichnung und Modellirung der Formen auf dem berühmten Bilde im Haag, das Potter sechs Jahre früher gemalt hat. Ein einzelnes Tier in solcher Größe darzustellen, dazu wird ihn wahrscheinlich ein Auftrag von dem Besitzer des Pferdes bewogen haben, der in dieses verliebt war. In der That ist denn auch der junge Grauschimmel, den wir vor uns sehen, ein Pferdeporträt im eminentesten Sinne des Worts. Schade nur, dass die Radirung, die sonst recht gut ist, den malerischen Werten des Gemäldes nicht völlig gerecht wird. Letzteres zeigt den Künstler als Tiermaler par excellence, der in die Gattung, die Rasse und in das Individuelle einzudringen versteht, wie nur einer. Man sieht es dem Bilde an, dass sich der Künstler während der Arbeit gerade so in das Tier verliebt hat, wie vorher der Besitzer, und man weiß ja auch, dass es echten und rechten Tiermalern so und nicht anders ergeht. Das Pferd lebt gleichsam im Originalbilde, man fühlt es, dass es nicht bloß jung und elastisch, sondern auch feurigen Temperaments ist, obwohl es ruhig vor dem Beschauer steht. Gleich beim ersten Anblicke übte es auf den Verfasser dieser Zeilen einen bestrickenden Eindruck aus, der Kopf mit seinen klar und klug blickenden Augen hat im Gemälde etwas, was den Beschauer nicht wieder loslässt, und die Modellirung des Leibes ist von meisterhaftester Durchführung und von eminent plastischer Wirkung. Kurzum, eingehende Betrachtung überzeugt schnell davon, dass die Arbeit



Ph. Zilcken rad

GRAUSCHIMMEL.

Galerie Weber in Hamburg



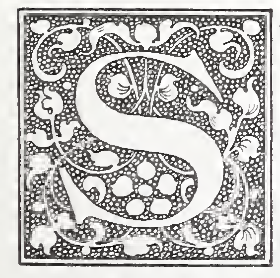
eines Künstlers von vollendeter Reife verliegt, der sich in Bezug auf die Wiedergabe eines Tierporträts bei jedem Quadratzoll gewissenhafteste Rechenschaft abgelegt hat. Die alte edle Rasse, welcher das Tier angehört, soll in einigen Gegenden der Niederlande erhalten geblieben und gegenwärtig als Luxuspferd in Paris beliebt geworden sein. Pferdekenner wissen übrigens den Reiz, den die Eigenart des Tieres ausübt, auch in der Radirung zu erkennen, wie der Verfasser hier an einigen auf diesem Gebiet gut bewanderten Landsleuten erfahren hat. Dieser Reiz ist es denn auch, welcher über den Mangel einer größeren Szenerie im Bilde hinweghilft. Letztere würde bei irgend welchem bedeutsameren Hervortreten gestört haben, Besteller und Maler des Bildes wollten sie nicht. Nur die Rasse und das Individuum sollten alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und daher tritt die einfache Landschaft, bestehend in einer ebenen Weide, einer Allee und einigen Bauernhäusern, mit aller jener Bescheidenheit zurück, die wir auch von anderen Tierbildern des Meisters her kennen, in denen er gleiche Zwecke verfolgt.

Von den eben angedeuteten Gesichtspunkten aus können wir dem Besitzer zur Erwerbung des schönen Gemäldes aufrichtig Glück wünschen. Wie andere Bilder von Potter, ist auch dieses bisher in der Fachlitteratur nicht bekannt geworden. Es gehörte früher der Sammlung Weil-Picard an und war 1885 in Paris ausgestellt, nachdem Durand-Ruel es übernommen hatte. Von diesem gelangte es, durch weitere Atteste der bekannten Pariser Experten Ferral und Pillet vom 10. April 1885 gestützt, in den Besitz des Rotterdamer Kunstklubs. Der Geschäftsführer des letzteren, Jos. de Kuyper, überließ es Herrn Weber. Wo es früher gewesen, ist bis jetzt nicht ermittelt. Eine Sage geht, dass Napoleon I dasselbe einem deutschen Schlosse entführt habe.

In einem Briefe vom 29. Febr. d. J. an Herrn Jos. de Kuyper in Rotterdam schreibt Herr Durand-Ruel in Paris, dass die Kaiserin Katharina das vorstehend geschilderte Gemälde der Galerie Weber besessen und später einem russischen Großen zum Geschenk gegeben habe. Von diesem sei es in die Familie Kragowen gelangt. Ein Mitglied der letzteren, das politischer Gründe halber flüchtig geworden, habe es mit seiner ganzen Kollektion nach Paris gebracht, wo man es in dessen Wohnung zusammen mit einer großen Fülle guter holländischer und vlämischer Bilder habe bewundern können. Aus den Händen des Herrn Kragowen gelangte das Bild in die Sammlung des Herrn von Rochefort, des bekannten Politikers, der auch als Kunstfreund einen Ruf genießt. Von Herrn Rochefort erwarb es Herr Weil-Picard, von diesem Herr Joseph de Kuyper und von letzterem Herr Konsul Weber.

Schwerin, im Februar 1892. *SCHLIE.*

DIE HAUPTGRUPPE DER LANDSCHAFTER AUF DER DÜSSELDORFER PFINGSTAUSSTELLUNG.



SEIT einer Reihe von Jahren schon ist in der Düsseldorfer Malerei die Landschaft bedeutend hervorgetreten. Die größte Zahl der tüchtigen Leistungen auf den Ausstellungen hat immer ihrem Gebiet angehört. Wie ein Riese ragt aus der früheren Zeit *Andreas Achenbach* empor. Er erfasst eine gewaltige Natur in poesievoller mächtiger Weise. Neben ihm steht sein Bruder *Oswald,* welcher mit den reichen bunten Farben des Südens arbeitet, aber über dem brillanten Feuerwerk derselben zu leicht die Größe der Auffassung vergisst. Als Nachhall der Düsseldorfer klassischen Zeit blieb die Vorliebe für schöne Motive, welche dem Auge wohl gefielen; man zeichnete und komponirte die Landschaft sorgfältig, Form und Farbe kamen erst in zweiter Linie, und man bekümmerte sich nicht um manche Unwahrheiten derselben. Dagegen erfolgte vor etwa dreißig Jahren eine Reaktion. Jüngere Leute, vor allem *Irmer, Kröner* und *Dücker* thaten sich zusammen, um der Natur genauer nachzugehen, dieselbe mit einem frischeren Auge zu studiren. Naturwahrheit im Einzelnen und in der Erscheinung des Ganzen wurde das Ziel. Erschien ihre Beobachtung auch manchmal nüchtern und reizlos, sie hatten viel ge-

lernt, ein neues entwicklungsfähiges Element in die Kunst gebracht, und während sie im folgenden die Führung behielten, hörten sie nicht auf, den von ihnen geschaffenen Grund auszubauen und mit den Schülern, die unter ihrer Leitung heranwuchsen, zu lernen. Somit haben sie das große Geheimnis alles wirklich fruchtbaren Schaffens entdeckt, mitzugehen und im Werden nicht aufzuhören. *Eugen Dücker* erhielt durch seine Professur an der Akademie seit 1872 Gelegenheit, sein bedeutendes Lehrtalent zu bethätigen, und fast alle die zahlreichen Landschafter und namentlich diejenigen, welche heute die Zierde der Düsseldorfer Schule bilden, sind mehr oder minder direkt seine Schüler. Neben diesen Meistern hat *Ludwig Munthe* auf die jüngeren Düsseldorfer Landschafter gewirkt und zwar besonders im Ton und im Farbengeschmack. Im letzteren Sinne hat er eine ähnlich anregende Wirksamkeit geübt wie Wilhelm Sohn auf figürlichem Gebiet. So wie er versteht es keiner, die Luft zwischen den Beschauer und die Gegenstände zu schieben, das lockere, feine Flimmern gegen den Horizont so lebendig zu geben; ein höchst empfindliches Feingefühl für die Art des Vortrages zeichnet ihn aus.

Die *Pfingstausstellung* des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen pflegt nur die Nachlese zu bringen von der größeren Ausstellung zu Ostern. Die diesjährige Osterausstellung war geteilt, zur Hälfte in der Kunsthalle, zur Hälfte bei Schulte in feindlicher Gegenüberstellung, entsprechend der Spaltung, welche die Künstlerschaft in Alte und Junge, weniger dem Lebensalter als dem künstlerischen Standpunkte nach, geteilt hatte. Harte monatelange Kämpfe waren vorhergegangen, dieselben schienen die künstlerische Kraft gestärkt zu haben, jeder hatte sein Bestes gethan, und das Resultat waren zwei Ausstellungen, welche sich über das Niveau der früheren erhoben. Diese größere Anspannung im Schaffen scheint anzuhalten, auch die diesjährige Pfingstausstellung, in welcher sich die Alten und Jungen auf dem neutralen Boden des Kunstvereins wieder zusammen fanden, zeigte nicht den Charakter einer Nachlese. Schon der Zahl nach überwog in dieser Ausstellung bei weitem die Landschaft, und ihre Bedeutung verdankte die Ausstellung zum guten Teil den jüngeren Landschaftern, die ziemlich vollzählig vertreten sind.

Während *Dücker* vor einigen Monaten mit zwei jugendfrischen Landschaften neuerdings den Beweis gegeben hatte, dass er nicht vergebens mit der jüngeren Generation zusammenlebt, zierte die Pfingstausstellung ein vortreffliches Bild von *Karl Irmer.* Weite Felder, von denen das Getreide eingebracht wird, breiten sich vor dem Blick aus. Links ein ärmliches Gehöft. Die untergehende Sonne steht hinter dem Beschauer und wirft ihr rötlich warmes Licht auf das Rotbraun und das Goldgelb der Ährenfelder, während hinten am Horizont der Mond aufsteigt, den blauen Himmel kalt dagegen stehen lässt und die warmen Töne des Vordergrundes wirksam überstrahlt. Das Ganze aber hat die Poesie des Abends. *Munthe* brachte zwei kleine feine Bilder. Seine direkte Wirksamkeit als Lehrer ist gehindert worden durch die enge Begrenzung, die er sich im Thema seiner Landschaften auferlegt hat, und die ewige Wiederholung derselben oder ähnlicher Motive ermüden.

Ziemlich eng an die fette kräftige Farbe Dückers schließt sich *Ad. Schweizer* an. Früher malte er vorwiegend Winterlandschaften, Waldwege im Schnee; auch jetzt hat er denselben noch nicht entsagt, ein Beispiel davon befand sich in der Ausstellung, aber mit größerem Glück hat er sich seit einigen Jahren in norwegischen Motiven versucht. Zwei große Bilder dieser Art waren in der Ausstellung. Sie betonen eine in der Landschaft selbst liegende Stimmung. Darin sekundirt ihm auch *Wansleben,* der poetisch gestimmte Sumpflandschaften malt, die immer zu den wirksamsten Stücken der Ausstellungen gehören.

Die meisten anderen jüngeren Landschafter aber gehen nüchterner zu Werk. Sie betrachten die Natur nicht vorwiegend mit den Augen des Dichters, sondern eher des Naturforschers. Nicht gleichsam die Seelenstimmung einer Landschaft suchen sie wiederzugeben, sondern Luft- und Lichtstimmung, wie sie durch die Beschaffenheit der Atmosphäre hervorgebracht werden, sind ihnen die Hauptsache. Was dabei von Poesie herauskommt, ist ihnen recht, und sie unterscheiden darin sehr feine Nüancen. Die Einflüsse jener drei älteren Meister sind in manchem Sinne durch einen jüngeren Künstler auf sie übertragen worden, durch *Olaf Jernberg.* Derselbe, eine hervorragende künstlerische Kraft, hat es verstanden, was er in jenen Vorbildliches fand, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Davon legt vor allem das Bild der Pfingstausstellung Zeugnis ab, auf welchem holländische Fischer am Strand beschäftigt sind, ihre Beute zu sortiren. Es ist die klare scharfe Luft der See mit ihrem blendenden Licht, welche die Figuren, die als für sich selbst wirkende Staffage auftreten, von allen Seiten um-

spielt; das ist mit warmer Empfindung gemalt und wirkt daher poetisch. Ein anderes Sonnenuntergangsbild ist auf Violett gestimmt und giebt mit einigen Figuren im verlorenen Profil die weite Ruhe und sinnende Stille des Abends an der See wieder. — In ähnlicher Weise verfährt der sehr begabte *Eugen Kampf.* Ursprünglich Schüler von Dücker hat er auch in Brüssel studirt, sich die alten Holländer tüchtig angesehen und ihnen den Reiz des poetischen Tones abgelernt. Dieser vortreffliche Künstler entwickelt sich immer reicher. Als Hauptstück brachte er diesmal eine holländische Landschaft hinter den Dünen. Eine Windmühle ragt mit ihren dunkeln Flügeln in den hellen Himmel empor, mehrere Häuser mit roten Ziegeldächern stehen eng an einander geschmiegt daneben, auf der spärlichen Weide grasen buntscheckige Kühe, in der Ferne aber verliert sich der Blick in die duftige Ebene, ein stumpfer Kirchturm taucht am Horizont aus dem Buschwerk empor. Es ist die helle klare Stimmung eines windigen Sommermittags. Mit kräftigem Empfinden ist die Größe in der Natur zum Ausdruck gebracht. Derselbe Künstler brachte noch zwei kleinere Landschaften. Er liebt die Herbststimmung und staffirt seine Bilder oft mit entlaubten Pappeln und Weiden, welche in den trüben Himmel aufragen, die malerische Wirkung derselben überschätzend. Sehr fein ist ein kleines Bild, welches ein Gehöft an einem feuchten Herbsttage darstellt, düstere Wolken ziehen darüber und nur im Hintergrunde wird ein Gebäude von einem hellen Sonnenblick getroffen. *H. Liesegang*, ebenfalls Schüler von Dücker, hat viel in Holland gelernt und malt seine Bilder noch mehr auf den Ton als Eugen Kampf, wozu ihm seine holländischen Kanalmotive Gelegenheit geben. Freilich muss man ihn nicht aus seinem großen Bilde der Pfingstausstellung kennen lernen, diesen Dimensionen ist er nicht gewachsen, und das Gemälde macht einen zerfahrenen Eindruck. Dagegen hatte er seinen vielen hübschen kleinen Bildern ein neues hinzugefügt. Ein Kanal, eine Windmühle und eine Hütte sind der Gegenstand desselben, eine ruhige, glatte, bleigraue Wasserfläche, rote Ziegeldächer, grüngelbliches Laub und ein silberner Luftton geben ein stillfriedliches Dasein wieder. Auch das Bildchen mit der Schafherde in der grünen Dünensenkung hat den reizvollen Silberton.

Vorwiegend eigen gebildet hat sich der sehr begabte und leicht arbeitende *H. Hartung;* er geht ziemlich von denselben Grundlagen aus wie jene drei älteren Meister, sich aus denselben aber ganz eigenartig und kräftig erhebend. Kampf und Liesegang holen sich ihre Motive aus Holland, er hat sich der rheinischen Landschaft zugewandt. Vielfach hat er den Frühling mit blühenden Bäumen gemalt, prachtvolle, große Gemälde, welche weite Stücke des Rheinthales darstellen, hat er geschaffen. Er liebt besonders die Stimmung nach dem Regen, so auch in seinem Waldthal mit der Wassermühle auf der Pfingstausstellung. Die Sonne ist wieder durchgebrochen, hat die Wolken aufgezehrt und glitzert jetzt in den Millionen von nassen Blättern der Waldbäume, der Sträucher und Kräuter; der blitzende Bach läuft rauschend über die Steine seines Bettes. Das alles ist pastos und sicher gemalt.

Wie Hartung, liebt *Hugo Mühlig*, ein geborener Sachse, die Stimmung nach dem Regen. Sein Hauptstudienplatz ist Hessen. Er hat sich unter Kröner gebildet und nimmt zwischen Hartung auf der einen Seite und Eugen Kampf und Liesegang auf der andern eine Art Mittelstellung ein, indem er breit und pastos malt wie der erstere, dabei aber mehr auf den Ton wie die letzteren. Noch heller wie bei Hartung ist bei ihm das Sonnenlicht in der feuchten Atmosphäre seiner offenen Ebenen. Sein Bild der Pfingstausstellung zeigte eine nach dem Regen glitzernde Wiese; in einem Bächlein läuft das Regenwasser ab, die Sonne ist mit aller Kraft durchgedrungen, und leuchtende Nebel steigen von der Wiese auf, welche sich im Hintergrunde zu lagernden Wolken verdichten. Ruhig sitzt der Schäfer mit seinem Strickstrumpf in der erquickten Landschaft, während die Schafherde emsig ihr Futter sucht. Hartung, Kampf und Liesegang bringen nur selten und spärlich Menschen- oder Tierstaffage, bei Mühlig aber tritt dieselbe stets bedeutend hervor. Diesem Künstler ziemlich nahe verwandt ist *E. Zimmermann*, welcher auf der Pfingstausstellung nicht vertreten war.

Auch *Ad. Lins* aus Kassel geht im Sommer nach Hessen und malt besonders in Willingshausen; er unterscheidet sich von den Genannten durch Verzicht auf den Ton und lässt die grüne Farbe der Vegetation in scharfem Licht dafür eintreten. Ein größeres Bild der Pfingstausstellung zeigte eine grüne Wiese, rückwärts durch Gehöfte unter hohen Bäumen abgeschlossen, eine Viehherde weidet auf der Wiese. Der Künstler neigt zu krassen Farben, in diesem Bild aber hält er gerade das Maß. Dagegen hat er in seinem kleineren das krasse Grün zu stark betont. Auf der Märzausstellung hatte er ein sehr reizvolles Bild, welches eine Gänseherde unter Bäumen darstellte, das Licht fiel fleckig durch das Laubwerk auf die Tiere, so dass scharfe weiße Lichter in dem scharfen

Grün standen. Das Bild war auf die Betrachtung aus einiger Entfernung berechnet und außerordentlich lebendig im Licht. Allen diesen Genossen reiht sich auch *H. Otto* an, welcher diesmal zwar gut, aber nicht besonders charakteristisch vertreten war.

Zu der hier besprochenen Gruppe von Landschaftern gehören nun noch einige andere, welche das Wasser bevorzugen. Mehr der älteren Richtung der drei grundlegenden Meister folgen die beiden Petersen, Angeln und Flensburg, beide Schüler von Dücker. *Petersen-Angeln* zeigt in seinen Marinen sogar deutliche Anlehnung an Andreas Achenbach, auch seine beiden Bilder der Pfingstausstellung mit Häusern am Meeresstrande in kaltem Mondlicht und mit warmer Beleuchtung innen oder in den Straßen verleugneten dieselbe nicht. *Petersen-Flensburg* hatte diesmal zwei Stadtansichten aus London gebracht. Unter Einfluss von Jernberg hat sich ein anderer Schüler von Dücker, der talentvolle *Gustav Wendling* gebildet und sich ganz der vorher besprochenen jüngsten Generation angereiht. Das bedeutendere seiner beiden Bilder auf der Ausstellung war in dem untern Raum tot gehängt. Es ist eine äußerst fein getonte Winterlandschaft. Er ist schon oft mit prächtigen wahren und poetisch getonten Wasserbildern hervorgetreten. *Erwin Günter* und *Karl Becker*, letzterer noch Schüler der Akademie, geben meistens hohe See mit Schiffen und halten sich bis jetzt noch ziemlich eng an ihren Lehrer Dücker. Becker war auf der Pfingstausstellung sehr gut vertreten und zeigt ein viel versprechendes Talent. Zum Schluss ist noch *Heinrich Herrmanns* zu nennen, der ebenfalls Schüler der Akademie unter Dücker ist und besonders Stadtansichten aus Holland, Grachten mit reicher Staffage und Dünendörfer giebt. Der sehr fleißige junge Künstler erweitert die Schule Dückers somit wieder nach einer andern Richtung. Sehr fein sind seine kleinen Dorfstudien, die großen Stadtansichten sind auf die bunten Farben berechnet.

Was die hier besprochene Gruppe von jüngeren Landschaftern besonders verbindet, ist, dass sie den Reiz der Atmosphäre erkannt und in ihre Bilder hineingezogen hat. In diesem Sinne gehört zu ihnen auch der hochbedeutende *Gregor von Bochmann*, der in stark ausgesprochener Eigenart neben Jernberg zu stellen und wohl der Allumfassendste in dieser Gruppe ist; die Pfingstausstellung brachte kein Bild von ihm. Wir haben uns auf einen ganz bestimmten Kreis von Künstlern beschränkt und das Auftauchen und die Wandlung neuer künstlerischer Ideen gezeigt. Alle, auch die älteren, arbeiten mit, jeder mit seinem eigenartigen Talent das Seine. Alle haben noch das gemeinsam, dass sie nicht bei dem Studienmäßigen stehen bleiben, sondern wirkliche Bilder zu schaffen suchen, sie haben in diesem Sinne gegenüber dem ferneren München die Nähe von Holland mit seiner Kunst des 17. Jahrhunderts wohlthätig erfahren.

M. G. Z.

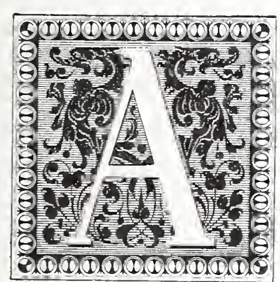


Kapitäl aus dem Treppenhause im Rathaus zu Emden.



KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE ALTER MEISTER IN NACHBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON DER DIREKTION DER REICHSDRUCKEREI UNTER MITWIRKUNG VON *DR. F. LIPPMANN.* [1])



US der Hochflut heliographischer Publikationen aller Art, welche — ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit — den Kunstbesitz der verschiedensten Länder allmählich zum Gemeingut aller Kunstfreunde machen und das Studium der Denkmale im Zusammenhange an einem Ort ermöglichen, ragen seit Jahren die Veröffentlichungen der Reichsdruckerei, gleich ausgezeichnet durch ihre vornehme Ausstattung wie durch die unerreichte Vorzüglichkeit ihrer Reproduktionen hervor. Man hat sich gewöhnt, diese prächtigen Werke — ich erinnere nur an die Olympia- und Pergamon-Publikationen, Lippmanns Dürer- und Rembrandt-Zeichnungen, die sechs Jahrgänge der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft — Publikationen, wie man sie vordem nur in England und Frankreich kannte, als etwas Selbstverständliches entgegenzunehmen, wie jene zahllosen Prachtwerke, die buchhändlerischer Unternehmungslust ihr Dasein verdanken, aber auch nicht ohne vorherige genaue Kalkulation ihrer Absatzfähigkeit ins Leben treten, je nachdem sie Aussicht auf Gewinn bieten oder doch wenigstens keine materiellen Opfer voraussetzen. Ganz anders hier, wo es allein der idealen Zielen zugewandten und gemeinnützigen Denkweise des mit der Oberleitung der Reichsdruckerei betrauten Mannes, Geheimrat Busse zu danken ist, wenn der große Apparat des vorwiegend praktischen Zwecken dienenden Institutes nebenher in Bewegung gesetzt wird, auf die Ziele der Wissenschaft in selbstlosester Weise hinzuarbeiten.

Freilich ist es eine besonders günstige Konstellation, dass an der Spitze der Chalkographischen Abteilung seit zehn Jahren ein Mann steht wie Wilhelm Roese, der — unbestritten der Erste an Erfahrung und Kenntnissen in seinem Fach — gleichzeitig das weite Gebiet der mechanischen Vervielfältigungsarten im besten Sinne des Wortes als „Amateur" zu fördern und auszubilden bestrebt ist. Wir haben seiner großen Verdienste besonders um die Entwickelung der Heliogravüre schon im Jahrgang 1890 der Zeitschrift S. 328 gedacht, gelegentlich des ersten Bandes der unter Mitwirkung von Friedrich Lippmann von der Reichsdruckerei herausgegebenen „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen".

Seither sind zwei neue Bände erschienen, welche den ersten sowohl an Reichhaltigkeit als auch in der geschickten Auswahl der Blätter noch übertreffen. Der zweite Jahrgang enthält 46 Kupferstiche und 22 Holzschnitte, bei deren Wahl erfreulicher Weise weniger der Gesichtspunkt der Seltenheit, als der der Schönheit maßgebend gewesen ist. Er beginnt mit Schongauers Anbetung der heiligen drei Könige nach dem Exemplar der Wiener Hofbibliothek, wohl dem schönsten bekannten Abdruck. Dürer ist durch sechs Kupferstiche und vier Holzschnitte vertreten, unter denen der mit der kalten Nadel ausgeführte heil. Hieronymus (B. 59) nach dem ungewöhnlich schönen Abdruck der Albertina (mit dem Monogramm), der noch die zu Rembrandtscher Wirkung gesteigerte volle Kraft und Tiefe dieser meist nur in ganz matten Drucken bekannten Arbeit zeigt. Auch von „Ritter, Tod und Teufel" existirte bisher

1) Mappe II und III. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1890—1891. Fol.

keine so vorzügliche Wiedergabe. Dagegen wäre statt der frühen Madonna am Zaun (B. 34) vielleicht ein anmutigeres Blättchen zu wünschen gewesen. Außerordentlich klar im Ton ist der Holzschnitt der Anbetung der heiligen drei Könige (B. 3) in der Hochätzung geraten; keine Spur von jener unruhigen, tintenhaften Fleckigkeit, die gewöhnlich den Zinkätzungen eigen zu sein pflegt. Von Marcanton finden wir das Urteil des Paris und von Lucas von Leyden den großen Magdalenentanz, wobei in täuschendster Weise der dem Italiener eigentümliche warmbraune Druckton und der silbergraue, klare des Holländers wiedergegeben sind. Bis zu welcher Zartheit der Taillen die Heliogravüre dem Original nachzukommen vermag, beweist das Bildnis der Henriette Balzac d'Entragues, Marquise de Verneuil von Hieronymus Wierix. Die farbige Wirkung der neuen Richtung des Kupferstichs ist besonders trefflich im Fahnenträger von Goltzius und in der heiligen Familie bei der Laube von Schelte a Bolswert nach Rubens wiedergegeben. Der vlämische Hauptmeister selbst wird durch eine seiner wenigen eigenhändigen Radirungen: die heilige Katharina vertreten.

Von Rembrandt enthielt der erste Jahrgang leider kein einziges Blatt. Der zweite holt das Versäumte nach, indem er vier Radirungen des Meisters: die Bildnisse des Predigers Anslo und des Abraham Fransz, das Landgut des Goldwiegers und das Hundertguldenblatt bringt. Letzteres nach dem 1887 auf der Auktion Buccleuch für 27000 M. erworbenen I. Zustand des Berliner Kabinetts reproduzirt und wie das Original auf japanisches Papier gedruckt, ist ohne Frage das Hauptstück der ganzen Publikation und ein Meisterwerk Roese's, der hier alle Feinheiten des Vorbildes in raffinirtester Weise nachzubilden verstanden hat. Wie sehr verblasst daneben die Heliogravüre von Amand-Durand, welche man noch vor einem Dezennium als etwas Unerhörtes und Mustergültiges pries. Die ganze Farbenskala dieser höchsten und unübertroffenen Leistung der Radirnadel vom hellsten Licht bis zum tiefsten Dunkel ist festgehalten, ohne dass der Schatten irgendwo seine Durchsichtigkeit eingebüßt hätte oder wie bei den französischen Heliogravüren zu schwarzen Flecken zusammenflösse.

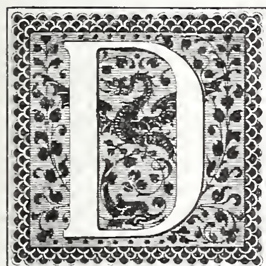
Von den Stechern der französischen Schule ist Masson durch seinen Brisacier, Nanteuil durch eines seiner schönsten Porträts: Pompone de Bellièvre vertreten. Unter den englischen Schabkunstblättern sei Earloms Schäferjunge nach Gainsborough als dem Original vollkommen ebenbürtig hervorgehoben, und selbst die Punktirmanier kommt in dem anmutigen, rot gedruckten Doppelbildnis der Herzogin von Devonshire und der Viscountess Duncannon von William Dickinson zur Geltung. Unter den Holzschnitten darf endlich Burgkmairs Bildnis des Augsburger Patriziers Johann Paumgärtner nicht unerwähnt bleiben, nach dem kostbaren Berliner Exemplar dieses Clair-obscurs, dessen drei Farbenplatten in Schwarz, Lichtgrün und Gelblich sich mit dem für die Lichter ausgesparten weißen Grund zu zartester Wirkung vereinigen.

Aus der Fülle von prächtigen Blättern, welche der dritte Jahrgang enthält — es sind 45 Kupferstiche und Radirungen und 18 Holzschnitte — können hier nur die wichtigsten genannt werden: allen voran Dürers Adam und Eva und die Melancholie nach den unvergleichlichen Exemplaren der Sammlung Kallmann in Berlin, Marcantons Kindermord, Cornelis Vischers Waffelbäckerin, Rembrandts Selbstbildnis von 1639, die drei Kreuze, der barmherzige Samariter und die Landschaften mit dem Milchmann, dem Heuschober und dem Obelisken. Als Farbendrucke verdienen Herkules Seghers' weites Thal, das größte Blatt des Künstlers, und Bartolozzis reizende Miss Bingham nach Joshua Reynolds rühmende Erwähnung. Die graziöse französische Richtung vertritt Noël le Mire mit dem von Genien umschwebten Medaillonbildnis der Marie-Antoinette, — die sentimental-englische Sherwin mit dem Porträt der Herzogin von Cumberland nach Cosway. Unter den Holzschnitten ragt wieder Burgkmairs kraftvoll energisches, nach einer italienischen Plakette kopirtes Profilbild Papst Julius II. hervor, nach dem Clair-obscur des Dresdener Kabinetts sowie Hans Baldung Griens Madonna von spielenden Engeln umgeben und Johann Wechtlins Ritter und Landsknecht.

Möchte die Leitung der Reichsdruckerei Mut und Lust behalten, das so schön begonnene Werk in gleicher Vorzüglichkeit des Gebotenen fortzuführen! Sie wird dadurch das Verständnis und die Freude an den Meisterwerken des älteren Kunstdruckes stetig heben und verallgemeinern und den vielen, die nicht Zeit oder Gelegenheit haben, öffentliche Kupferstichkabinette zu besuchen, ein Kupferstichkabinett im kleinen fürs Haus zu schaffen.

MAX LEHRS.

NEUE MICHELANGELO-LITTERATUR.



IE letzte Zeit hat uns zwei sehr beachtenswerte Schriften über Michelangelo gebracht, welche den Leser tief in das Wesen des gewaltigen Mannes einführen, und zwar in das menschliche wie in das künstlerische.

Mit Buonarroti, dem *Bildhauer* und *Maler*, beschäftigt sich eine den Jugendwerken des Meisters gewidmete Abhandlung von dem jungen Münchener Kunsthistoriker *Heinrich Wölfflin*,[1]) der sich kürzlich bei den Lesern der Zeitschrift durch eine geistreiche Charakteristik des wunderlichen Hans von Marées eingeführt hat. Wölfflin, ein Sohn des an der Münchener Universität wirkenden Schweizer Philologen und Schüler Jakob Burckhardts, ist der kunstgelehrten Welt bereits durch mehrere kleine Schriften zur modernen Kunst- und Architekturgeschichte, namentlich durch die treffliche Abhandlung unter dem Titel „Renaissance und Barock" (1888) und durch sein gehaltvolles Buch über Salomon Geßner, den Poeten und Künstler (1889) vorteilhaft bekannt, und bekundet auch in dieser neuen Arbeit wieder die dort schon hervorgetretenen Eigenschaften eines ebenso feinsinnigen Beobachters wie begabten Schriftstellers. In den ausführlichen kulturgeschichtlichen und biographischen Darstellungen, zu denen Michelangelo in neuerer Zeit wiederholt den Stoff dargeboten hat, ist die Kritik seiner Werke entschieden zu kurz gekommen. Es fehlt uns noch immer ein kritisches Verzeichnis der Arbeiten Michelangelo's. Hierzu bietet nun die Schrift Wölfflins einen wertvollen Beitrag. Sie ist allerdings auf die Jugendwerke beschränkt: aber sie schafft dadurch, dass sie die Stilkriterien der frühen Epochen des Meisters scharf und ausführlich erörtert, auch für die Beurteilung der übrigen Schöpfungen desselben eine feste Grundlage.

Der Autor sondert zunächst die als echt erkannten Werke von den unechten ab, ordnet sie chronologisch und stellt sie nach Stilgruppen zusammen. Sodann giebt er von jedem Werk eine sorgfältige Beschreibung und Wertanalyse. Manche Kapitalwerke, z. B. der David, gewinnen dadurch erst das richtige Verständnis der Hauptmotive. Von den meisten Werken sind Abbildungen und zwar zinkotypische Reproduktionen von Photographieen beigegeben, welche die Ausführungen des Textes in erwünschter Weise unterstützen. Der Ton der Darstellung ist von strengster Sachlichkeit, warm in der Schilderung, ruhig in der Polemik, namentlich gegen so hochverdiente Forscher, wie Springer, zu dessen Resultaten Wölfflin mehrfach in Opposition treten muss. — Das erste Kapitel behandelt die vier vor Michelangelo's erster Fahrt nach Rom entstandenen Werke: die Madonna an der Treppe, den Kentaurenkampf, den leuchtertragenden Engel und den heil. Petronius. Gleich auf dem ersten Werke, bei dem schlafenden (?) Christuskindchen auf dem Madonnenrelief, tritt ein von Wölfflin trefflich gekennzeichneter Zug des Künstlers hervor: „Der Körper scheint ganz willenlos zu sein, eine bloß lastende Masse, — ein Problem, das Michelangelo sein Leben lang beschäftigt hat". Noch bei dem toten Christus der Pietà im Florentiner Dom findet es sich vor. — In der Behandlung des Kentaurenreliefs (über dessen Gegenstand und Komposition jetzt auch Jos. Strzygowski's Abhandlung im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XII. zu vergleichen ist) offen-

1) Die Jugendwerke des Michelangelo. Mit 13 Abbildungen. München, Theod. Ackermann. 1891. VI u. 87 S. 8.

bart sich zuerst Michelangelo's „neues Körpergefühl“, und wieder jenes „felsenschwere Daliegen“, wie es dann später vor allem in den Mediceischen Grabfiguren zu so wuchtigem Ausdrucke kam. — Das zweite Kapitel ist den Werken des „römischen“ Jugendstils gewidmet, zu denen unser Autor außer der Pietà in S. Peter zunächst den Bacchus, dann den Cupido des South-Kensington-Museums, den David und die Madonna von Brügge zählt. Der geistvollen Stilkritik dieser Werke durch den Verfasser wollen wir unsererseits hier nur das durch erneute Untersuchung des Originals bekräftigte Bedenken gegen die volle Authenticität der Brügger Madonna beifügen, dem ja auch von anderer Seite wiederholt Ausdruck gegeben worden ist. Nach Typus und Komposition gehört das Werk entschieden in den ihm von Wölfflin angewiesenen Zusammenhang. Was dagegen die Ausführung betrifft, so können wir weder in den nackten Teilen und den Haaren noch in der Gewandung die eigene Hand des Meisters wiedererkennen. Mit dem Eintritt in die römische Ruinenstadt ist Michelangelo nicht in den Bannkreis der Antike gekommen, bemerkt Wölfflin; es beginnt vielmehr bei ihm „ein ganz neues Studium der Natur, sein Stil wird schärfer und feiner“. Erst nach der Heimkehr, in Florenz, gewinnt er im David den einfach großen Stil, von dem Vasari sagt, er habe damit sogar die Antike übertroffen, — wenigstens die, welche man damals vor Augen hatte. — Daran schließen sich dann im dritten Kapitel bei Wölfflin die beiden herrlichen Madonnenreliefs in Florenz und London, „welche den Stil der römischen Madonnen Raffaels vorausnehmen“, das Bild der Heiligen Familie in den Uffizien, die angefangene Matthäusstatue, sowie ein besonders beachtenswerter Abschnitt über die mit diesen Werken etwa gleichzeitigen Handzeichnungen. Die Technik und der Stil der Jugendzeichnungen Michelangelo's werden festgestellt und von seiner späteren Behandlungsweise scharf unterschieden. In der früheren Zeit herrscht die Federzeichnung vor, meistens „in breiten, kräftigen Strichen“; daneben her geht eine feinere Technik, die der Marmorbehandlung aus der Zeit der Pietà entspricht; „des Rötels hat sich Michelangelo in ausgiebiger Weise erst seit dem zweiten römischen Aufenthalt bedient, als sein Stil malerischer ward, d. h. seit der zweiten Hälfte der Sixtinischen Deckenarbeiten“. Später kommt zum Rotstift auch die schwarze Kreide. Wölfflin nimmt an der Hand seiner technischen und stilistischen Maßstäbe dann eine Sonderung der Zeichnungen, besonders in chronologischer Hinsicht vor, und polemisirt vornehmlich gegen manche Bestimmungen des Oxforder Katalogs von Robinson. — Schließlich gelangt unser Autor zu den „unechten Werken“, die unter des Meisters Namen gehen. Er zählt dazu u. a. den vom Berliner Museum erworbenen jugendlichen Johannes und den sterbenden Adonis, und die Kritik, die er den beiden Skulpturen widmet, wird schwerlich zu erschüttern sein. Wir waren die Ersten, welche den 1874 in Pisa aufgetauchten Giovannino seinerzeit in einer Abbildung dem deutschen Publikum vorführten (Zeitschrift, Bd. X, S. 161) und haben lange an dem Glauben festgehalten, die schlanke, zierlich bewegte Marmorfigur sei der nach Condivi's Zeugnis von dem jungen Michelangelo für Lorenzo, Sohn des Pierfrancesco Medici gearbeitete kleine Johannes. Aber diese Meinung wird sich nach der scharf eindringenden Analyse Wölfflins nicht mehr aufrecht erhalten lassen, und bekanntlich äußerten die bedeutendsten italienischen Forscher und Kenner schon vor Jahren gegen die Urheberschaft Michelangelo's an der Figur wiederholt ihre Zweifel. In neuester Zeit ist auch ein bestimmter Künstlername damit in Verbindung gebracht worden, ohne dass wir uns jedoch veranlasst fühlten, denselben auszusprechen. Nur soviel scheint festzustehen, dass der Giovannino erst dem 16. Jahrhundert angehört und aus der Liste der Jugendwerke Michelangelo's zu streichen ist. Dasselbe gilt von dem sterbenden Adonis; er stellt sich im Grundgedanken wie in der Ausführung als „des Meisters nicht würdig“ heraus. Wölfflin verwirft ferner die gleichfalls in den siebziger Jahren dem Buonarroti vindicirte Ergänzung des antiken Bacchus-Torso's in den Uffizien, die vier Figuren des Piccolomini-Grabmals in Siena, die Madonna von Manchester und die Grablegung in der Londoner Nationalgalerie, sowie ganze Serien von zum Teil recht schülerhaften Handzeichnungen. Wer da meinen sollte, dass mit dieser Kritik nur eine fruchtlose Negation geschaffen werde, den verweisen wir auf die trefflichen Schlussworte des Verfassers: „Es ist auch eine Schöpferfreude, das Echte aus der entstellenden Vermengung mit dem Falschen herauszulösen und aus der wüsten Masse die reine Gestalt des Künstlers hervortreten zu lassen“. —

Die zweite Schrift, auf welche wir die Leser aufmerksam machen möchten, behandelt fast ausschließlich den *Dichter* und den *Menschen* Michelangelo[1]). Ihr Autor, *Ludwig von Scheffler,* ein in Wei-

---

1) Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Altenburg, Steph. Geibel. 1892. IV und 227 S. 8.

mar ansäßiger jüngerer Gelehrter, hat sich die eigentümliche Erotik in Michelangelo's Gedichten zum Hauptgegenstande seiner Untersuchung erwählt. Ausgegangen von der Prüfung des Ideengehaltes der Sixtinischen Decke, gelangte er bei dem Studium von Michelangelo's lyrischen Gedichten zu der Erkenntnis, dass in diesen begeisterten Ausbrüchen eines modernen Platonismus die nämliche Grundstimmung enthalten ist wie in den idealen Gebilden an der Decke der Sixtina. Sie alle sind nichts anderes als ein Triumphgesang auf die menschliche Schönheit, die Krone und das letzte Ziel der Schöpfung. Von diesem Standpunkte aus will es beurteilt sein, wenn uns die Gedichte zeigen, dass Michelangelo nicht die Liebe im eigentlichen Sinne, sondern die Freundschaft, den Zusammenklang zweier harmonischer Naturen, als den Inbegriff alles menschlichen Glückes preist. Nicht an Vittoria Colonna, sondern an Tommaso de' Cavalieri und andere seiner Freunde sind eine große Anzahl der Sonette und Madrigale gerichtet. Wer daran noch zweifeln könnte, der würde durch Schefflers Buch gewiss gründlich eines Besseren belehrt. Man muss dabei nie vergessen, dass es sich hier ja um eine der geheimnisvollsten Individualitäten der Menschheit handelt, eine Natur, die auch als Künstler völlig aus dem Rahmen des Hergebrachten und jemals wieder Dagewesenen herausfällt. „Einsamkeit war die Signatur seiner Größe. Gerade wie bei Winckelmann." Und zu diesem citirt Scheffler Goethe's Worte, in denen bekanntlich das gleiche psychologische Problem aus der nämlichen antiken Natur des großen deutschen Mannes erklärt wird, wie sie uns hier in dem Wesen des gewaltigen Florentiners begegnet. Freundschaft und Schönheit war ihr gemeinsames Doppelideal. — Die Frau ist übrigens deshalb Michelangelo's Dasein nicht fern geblieben. Vittoria Colonna gesellt sich dem platonischen Eros als der Inbegriff der Frömmigkeit. Sie, deren „heiligste Schriften" er mit inbrünstiger Hingebung liest, brachte ihm das Christentum. „Ob Sturm, ob ruhige Zeit", — heißt es in einem seiner Gedichte an die Colonna — „mit deinem Bilde im Herzen sich sicher fühlen, so wie man mit dem Kreuze gegen den Teufel sich wehrt." — Wie uns jedoch der Dichter und der Mensch in Michelangelo vor allem auf Platon und die hellenische Erotik zurückweisen, so sind nun auch die Gestalten der Sixtinischen Decke nichts anderes als Verkörperungen platonischer Ideen, ins Biblische übersetzt. Die Sixtina ist Michelangelo's eigenstes und innerstes Werk. Ihr Thema ist „la creazione", wie Condivi sagt, d. h. das Schaffen des Urkünstlers, das in der Schöpfung des Adam seinen Höhepunkt findet. Damit stimmt der in den Gedichten ausgesprochene Gedanke überein, dass der schöne Mensch höchster Zweck der Schöpfung sei. Von dem vielbesprochenen Hauptmotiv der „creazione di Adamo" giebt Scheffler eine neue Deutung: „Nicht den Lebensfunken lässt Gott mit dem vorgestreckten Finger zum ersten Menschen herüberspringen, es ist vielmehr die formende Plastikerhand, die ihr fertiges Modell mit der letzten Tastgeberde entlässt." Die übrigen Gestaltenreihen, abgesehen von der „creazione", erklärt der Autor durch Herbeiziehung einer Stelle des „Phädros", in der von den Schöpfergewalten im menschlichen Gemüte die Rede ist. Es sind deren vier: die künstlerisch-poetische — welche in der „creazione" dramatisch ausgedrückt ist, — die prophetische, die mystisch-sühnende und die erotische. Diesen letzteren entsprechen die Propheten und Sibyllen, die Vorfahren Christi und die nackten Jünglingsgestalten über dem Gesims. Letztere rein dekorativ zu nehmen, wäre ganz gegen Michelangelo's Art. Auch als eine symbolische Verkörperung der architektonischen Kräfte, wie Burckhardt wollte, dürfen sie nicht gefasst werden, wenn man ihre spezielle Bedeutung erschöpfen will. „Hier treten wir vielmehr in die arcana von Michelangelo's Kunstbegeisterung ein." Es ist sein Schönheitskultus, der ihm innewohnende Drang, in immer neuen und vollkommeneren plastischen Gebilden zu schwelgen, der hier in freier Schöpferthätigkeit sein Genügen findet. Der „furor divino" für den „schönen Jüngling", der seine Dichtungen erfüllt, war auch die treibende Kraft für die „ignudi" der Sixtinischen Decke. — Ein kurzes Schlusskapitel behandelt „Michelangelo den Etrusker". Der Ausdruck rührt von Paolo Giovio her und deutet auf den Ursprung von Michelangelo's Kunstsprache in der Natur seines Stammes hin. Dieser bemächtigte sich des hellenischen Ideals von alters her in der Form des „Individualismus" (wie ein bezeichnender Ausdruck Brunns lautet). „Der etruskische Platoniker ist im Grunde stets nur in seine besondere Anschauungswelt gebannt. Von dem „Kentaurenkampf" bis zum „Weltgericht" ist bleibend diese einseitige Behandlung des körperlich Schönen." Als der Vertreter einer andern Welt steht Raffael da, der Umbrer neben dem Etrusker, der Künstler des Raums und der seelenvollen Poesie. Michelangelo und Raffael sind die Gipfelpunkte zweier getrennter Entwicke-

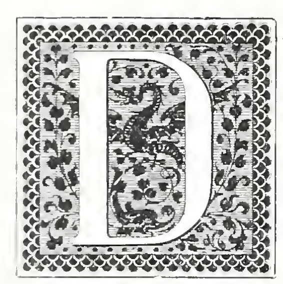
lungen. Das dem Eros huldigende Hellenentum, das im Kultus des Weibes gipfelnde Christentum. Michelangelo's „schöne Jünglinge“ und Raffaels Madonnen.

Man mag nun über diese Gedanken urteilen, wie man will: jedenfalls wird man Schefflers Buch als einen wertvollen Beitrag zur Exegese des rätselvollen Florentiners anerkennen müssen, welcher der kritischen Arbeit Wölfflins ebenbürtig an die Seite tritt.

C. v. L.

AUS DEM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

Mitte Juli 1892.



DIE Verwaltung des Künstlerhauses hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen und auch für die Sommermonate eine sehenswerte Ausstellung zu Wege gebracht, obwohl ihr dies Jahr das große Theater- und Musik-Ereignis im Prater die gefährlichste Konkurrenz bereitet. Dort drängen sich die fremden Schauspielertruppen und Sängerchöre, Fest reiht sich an Fest, der ganze Fremdenzug strömt zur Rotunde. In den kunstgeweihten Hallen an der Lothringerstraße kann man die Besucher zählen, ein großer Erfolg war hier jetzt auch dem Allerbedeutendsten nur schwer erreichbar.

Professor *Julius Victor Berger* ist kühn in die vorderste Reihe der Kämpfer vorgetreten und enthüllt uns zum ersten Mal sein großes, für den Goldschmiedesaal des neuen Hofmuseums bestimmtes Deckenbild. Ein besonderer Raum des Künstlerhauses ist dafür eingerichtet und wir sehen das gestaltenreiche Werk hier mit Muße als Wandgemälde vor uns, können den einzelnen Charakterfiguren und ihrer gediegenen malerischen Ausführung ein genaues Studium widmen und uns an dem frischen Talent, das aus dem Ganzen spricht, erfreuen. Jedenfalls kommt der künstlerische Detailwert des Bildes in dieser Ansicht besser zur Geltung als dies an der definitiven Stelle, die ihm im Hofmuseum zugedacht ist, der Fall sein kann. Doch wir wollen der Zukunft nicht vorgreifen und hier zunächst einige Bemerkungen über Komposition und Auffassung des Gemäldes folgen lassen.

Dem Künstler war die Aufgabe gestellt, in einem über 40 Fuß langen Deckenstreifen, welcher sich über der Mitte des bezeichneten Saales hinzieht, die Mäcene des Hauses Habsburg-Lothringen aus den Zeiten der Renaissance und des Barockstils im Kreise der von ihnen beschäftigten Künstler zu einem idealen Gruppenbilde zu vereinigen. Perspektivische Raumvertiefung stellte sich nach den gegebenen Verhältnissen als unausführbar heraus. Doch wollte der Künstler sich auch mit der bloßen Flächenanordnung nicht begnügen. Er löste die Reihe seiner Gestalten in eine Anzahl von Hauptgruppen auf, welche den geschichtlichen Höhenpunkten entsprechen, und brachte diese dominirenden Elemente der Komposition in eine bald vor- bald zurückspringende Doppelbewegung von sehr glücklichem und wirkungsvollem Rhythmus. Es entstand daraus etwas, was im allgemeinen dem Hémicycle von Delaroche verwandt ist, nur mit stärkerer Betonung des Realistisch-Historischen.

Die vornehme Gesellschaft hat sich auf einer breiten, von Säulenstellungen flankirten und mit Bildwerken geschmückten Terrasse versammelt, zu welcher Steinstufen in mehreren Absätzen vom Vordergrunde aus emporführen. Unser Blick fällt zunächst auf die ehrwürdige Gestalt Kaiser Maximilians I., der in der Mitte des Bildes auf der Höhe der Terrasse unter einem mit Doppeladler und Reichswappen verzierten Baldachine thront. Unter den Künstlern, die ihn umgeben, ist Albrecht Dürer selbstverständlich der Ehrenplatz angewiesen. Zur Linken und zur Rechten, auf etwas tieferem Niveau und weiter nach vorne, stehen die Kaiser Karl V. und Karl VI., und neben jenem Tizian, Benv. Cellini und Giovanni da Bologna, neben diesem Fischer von Erlach, Daniel Gran und Raphael Donner. In weiterer Entfernung, wieder auf der oberen Stufe, schließen vier andere Gruppen sich an, links Erzherzog Ferdinand von Tirol, der Gründer der Ambraser Sammlung, und Kaiser Rudolf II. mit seinem Berater Jacopo Strada, rechts Erzherzog Albrecht mit seiner Gemahlin Clara Eugenia Isabella und Erzherzog Leopold Wilhelm, mit den von ihnen beschützten

niederländischen Künstlern, Rubens, van Dyck, Daniel Seghers, Teniers u. a. In ungezwungener Anordnung, würdevoll und doch angemessen bewegt, reiht sich Gestalt an Gestalt. Ein heller, freudiger Ton durchzieht das Ganze. Wir fühlen bei der Betrachtung, dass es die Verherrlichung der edelsten Fürstentugenden ist, welcher der Künstler mit Begeisterung seine Kräfte geweiht hat. —

Ein zweiter großer Saal des Künstlerhauses enthält eine nicht unbedeutende *Makart-Ausstellung*, zu welcher Herr H. O. Miethke das Beste beigesteuert hat. Wir finden da des Meisters letztes, unvollendet gebliebenes Werk, den „Frühling“, ferner die „Fünf Sinne“, mehrere schöne Frauenbildnisse, die Kompositionen zu Rich. Wagners Nibelungen und eine Anzahl dekorativer und architektonischer Entwürfe, sowie zahlreiche Bleistiftzeichnungen, zum Teil aus Makarts früherer Münchener Zeit. Das brillante koloristische Talent, der feine Schönheitssinn des früh Dahingegangenen sprechen heute noch so lebhaft wie ehemals aus diesen Überresten einer in alle Winde verwehten Kunst. Aber der Sinn des Publikums dafür ist fast ganz erstorben. Der Saal bleibt einsam und verlassen; nur bisweilen schreitet ein Fremder flüchtigen Fußes hindurch.

Zwei kleinere anstoßende Räume enthalten Studien und landschaftliche Detailaufnahmen (darunter schöne Pflanzenzeichnungen) von Prof. *Franz Zveřina* in Wien, und eine köstliche Sammlung von Studien und Skizzen aus Japan und China von *F. Neydharl* in München, deren Betrachtung jedem ernsten Kunstfreunde Genuss und Belehrung in Fülle bietet. Wir verstehen mit einem Schlage die ganze ostasiatische Kunst angesichts dieser bunten und doch so harmonisch gestimmten Lebens- und Naturbilder, die mit frischem, hellem Auge der Wirklichkeit abgewonnen und mit flotter, geistvoller Pinselführung auf das Papier oder die Leinwand gebannt sind. F. Neydhart, ein geborener Wiener, erhielt seine höhere künstlerische Ausbildung durch Piloty und ging dann nach Ostasien, um während eines mehrjährigen Aufenthaltes Land und Leute im Reiche der Mitte und auf dem japanischen Insellande genau kennen zu lernen. Es ist das erste Mal, dass uns in Wien von den Früchten dieses Studiums einiges zu kosten gegeben wird, und wir schulden dafür der Leitung des Künstlerhauses aufrichtigen Dank.

C. v. L.

KLEINE MITTEILUNGEN.

*** *Aus Anlass der akademischen Kunstausstellung in Berlin* hat der Kaiser folgende Auszeichnungen verliehen: *Die große goldene Medaille für Kunst:* dem Maler *Francisco de Pradilla* aus Madrid, zur Zeit in Rom, dem Bildhauer Professor *Dr. Johannes Schilling* in Dresden, dem Maler *Julian Falat* in Berlin; *die kleine goldene Medaille für Kunst:* dem Maler *Joseph Block* in München, dem Maler *Hans Thoma* in Frankfurt a/M., dem Bildhauer *Gerhard Janensch* in Berlin, dem Bildhauer *Harro Magnussen* in Charlottenburg, dem Maler *Hans Fechner* in Berlin, dem Maler Professor *Max Koch* in Berlin; *die kleine goldene Medaille für Wissenschaft:* dem königlichen Geheimen Baurat *Dr. A. Meydenbauer,* Vorsteher der königlichen Messbildanstalt in Berlin. — Bei der gleichen Gelegenheit hat der Senat der Akademie der Künste den nachbenannten Künstlern eine besondere Anerkennung in Form der *ehrenvollen Erwähnung* zu teil werden lassen: auf dem Gebiete der *Malerei:* dem Schlachtenmaler *Karl Becker* in Berlin, dem Porträt- und Genremaler *Hermann Clementz* in Berlin, dem Maler *A. Delug* in München, dem Landschaftsmaler *August Fricke* in Berlin, dem Marinemaler Professor *Carlos Grethe* in Karlsruhe, der Genremalerin *Julie Günther-Amberg* in Berlin, dem Landschaftsmaler *Willy Hamacher* in Berlin, dem Maler *Ernst Hausmann* in Charlottenburg, dem Geschichtsmaler *Hermann Koch* in München. dem Geschichtsmaler *Hugo König* in München, dem Landschaftsmaler *Heinrich Kohnert* in Berlin, dem Landschaftsmaler *Karl Malchin* in Schwerin i/M., dem Genre- und Landschaftsmaler *Hugo Mühlig* in Düsseldorf, dem Genremaler *Ludwig Noster* in Berlin, dem Historienmaler *Heinrich Nüttgens* in Düsseldorf, der Bildnismalerin *Elisabeth Poppe-Lüderitz* in Berlin, dem Geschichtsmaler *Kaspar Ritter* in Karlsruhe, dem Bildnismaler *Max v. Seydewitz* in Malchin i/M., dem Porträt- und Genremaler *Karl Spielter* in Berlin, dem Geschichts- und Bildnismaler *Curt Stöping* in Berlin, dem Porträtmaler *Rudolf von Voigtländer* in Berlin, dem Maler *Gustav Wendling* in Düsseldorf; *Radirer: Johannes Plato* in Berlin, *Doris Raab* in München, *Hugo Struck* in Wilmersdorf bei Berlin; *Bildhauer: Heinrich Günther-Gera* in Berlin, *Wilhelm Haverkamp* in Berlin, *Fritz Heinemann* in Berlin, *Konstantin Starck* in Berlin, *Robert Toberentz* in Berlin; *Architekten: André Lambert* und *Eduard Stahl* in Stuttgart, *Karl Zaar* und *Rudolf Vahl* in Berlin. — Von Gemälden auf der akademischen Kunstausstellung wurden vom Staate erworben: *Julian Falat* „Vor der Bärenjagd“ und *Gustav Spangenberg* „Der Tod und die Braut“.

*** *Die Genremalerin Ernestine Friedrichsen* ist am 21. Juli zu Düsseldorf im 69. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Schlachtenmaler Theodor von Götz*, Oberstlieutenant z. D., ist am 21. Juli zu Dresden im 66. Lebensjahre gestorben.

*** *Die Pariser Bildhauerin Frau Léon Bertaux* bot sich als Kandidatin für den durch den Tod des Bildhauers Bonnassieux frei gewordenen Sitz im Institut de France an. Frau Bertaux kann sich für ihre Zulassung auf Präcedenzfälle berufen: im Jahre 1663 wurde die Frau des Bildhauers *Girardon*, selbst Bildhauerin, 1716 die in der Gravirkunst bewährte *Sophie Chénois* und 1783 die Malerin *Vigée-Lebrun* in das Institut als Mitglied aufgenommen.

* *Die Spinnerin von Nicolaes Maes.* In Bezug auf wenige Meister hat sich der Besitzstand der Amsterdamer Galerie in der letzten Zeit so zu ihrem Vorteil verändert wie bei Nic. Maes, dem gefeierten Schüler des Rembrandt. Das Trippenhuis hatte nur ein einziges Bild, die brillant gemalte „Träumerin“ (La rêveuse, De peinzende) aufzuweisen, welches seinen Namen führt; jetzt hängen deren im Reichsmuseum ein volles Dutzend, darunter zwei Originale und eine Kopie aus dem früheren Museum Van der Hoop. Dazu gehört die hier vorgeführte „Spinnerin“, ein Prachtstück aus der früheren Zeit des Meisters. Die emsig am Spinnrocken beschäftigte Alte hat eine schwarze Haube und schöne rote Ärmel. Diese kräftigen Töne setzen sich wirkungsvoll ab von der in helles Licht getauchten Wand. Die Lebhaftigkeit des Kolorits, der Glanz der Lichter, die Transparenz der Schatten, die Bestimmtheit und scharfe Charakteristik in der Zeichnung, das Geschick in der Behandlung der Nebensachen: kurz, alle den Meister in so hohem Grade auszeichnenden Eigenschaften finden sich in diesem Bilde vereinigt. Nur noch ein Tropfen Poesie in der Stimmung und Rembrandt selbst brauchte sich des Werkes nicht zu schämen! Auf dem Topf am Boden rechts liest man die Bezeichnung *MÆS* (das A und E zusammengezogen). Das Gemälde stammt aus der Sammlung Goll von Frankenstein, in der es Smith im Catalogue raisonné (IV, n° 18) 1833 beschrieb. Es ist auf Holz gemalt und 41 × 34 cm groß.

Versteigerung der Sammlung Hösch. Im September dieses Jahres wird in München die Galerie Hösch versteigert, die erst in den letzten Jahren entstanden ist. Dieselbe umfasst zahlreiche Bilder aller Schulen und zwar nicht bloß kunsthistorisch interessante Werke, sondern auch solche von allgemeiner künstlerischer Bedeutung. Man findet darin vorzügliche Arbeiten von P. Potter, N. Maes, A. van der Neer, R. Roghman, A. van Beyeren, J. van Ruisdael, P. Codde, A. Cuyp, E. van de Velde, A. van Everdingen, J. van Goyen, Fr. Hals, Jan Steen (den zwölfjährigen Christus im Tempel), ein altniederländisches Bild, das von Kennern dem C. Engelbrechtsen zugeschrieben wird, N. Mignard, H. Schäufelein (einen Christuskopf, den A. Thieme mit Recht diesem Meister zuschrieb), u. a. m. Unsere Abbildung bringt das Gemälde von *Paul Potter*, das dadurch merkwürdig ist, dass es die früheste Bezeichnung dieses großen Meisters trägt: Paulus Potter f. a. 1642. Das Bild stellt Abrahams Einzug in Kanaan vor. Der Künstler war damals 16—17 Jahr alt, und doch sieht man bereits in allem den späteren Potter: sonnige Lichtwirkung und pastose Malweise ist bereits hier mit großer Energie angestrebt. Manches, wie die beiden Kühe und die Ziege in der Mitte, steht schon in plastischer Wirkung und kräftiger Beleuchtung auf der Höhe von Potters späteren Bildern. Eigentümlich ist die Landschaft mit ihren italisirenden Motiven; dieselben hat der Künstler offenbar, da er in Italien nicht gewesen sein kann, Meistern wie Both nachempfunden. Die menschlichen Figuren sind noch sehr hölzern. Hinter Abraham taucht ein Kopf auf, der offenbar als Porträt gemeint ist und einen Künstler darzustellen scheint. Potters Selbstbildnis kann es nicht sein, da die Züge einen älteren Mann verraten; umgekehrt wäre der Vater des Künstlers Pieter Potter wieder zu alt, wenn es wahr ist, dass derselbe um 1587 das Licht der Welt erblickt hat. Aber ob diese Annahme richtig ist? Wäre Pieter um 1600 geboren, dann dürfte man ernsthaft an ihn denken. Hier ist noch ein interessantes Rätsel zu lösen.

-x. *Pilger im Gebet von Rembrandt, radirt von A. Krüger.* Das der heutigen Nummer beigefügte Blatt dient als Ersatz für den mangelhaften Abdruck derselben Platte, der dem 7. Heft, Seite 168, beigegeben war.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Collection Höch. München.

PAUL POTTER.





Heinrich Lang.

HEINRICH LANG.

(GEB. 24. MÄRZ 1838 ZU REGENSBURG, GEST. 8. JULI 1891 ZU MÜNCHEN).

MIT ABBILDUNGEN.



ER viel gesehen, viel skizzirt hat, dem wird auch viel „einfallen“ und ich gestehe offen, dass ich noch zu jenen Zöpfen gehöre, denen die künstlerische Thätigkeit mehr ein *Erfinden* als ein bloßes *Finden* erscheint. Letzteres vermittelt die (photographische) Maschine und meine Bemerkungen über dieselbe dürften daher Oberflächlichen die Ansicht nahe legen, ich arbeite derselben entgegen. Allerdings thue ich das: ich arbeite ihr entgegen, aber nicht im Sinne der Feindseligkeit, sondern der Protektion. Ich will nur warnen vor der Gefahr, die ihre mächtige Benützung droht. Dieser Gefahr aber setzen unsere Kunstschulen ihre Schüler aus, wenn sie nicht beizeiten dieselbe erkennen. Ohne gewarnt und in Bezug auf die Momentphotographie richtig geleitet worden zu sein, wird die heranwachsende Künstlergeneration vieilleicht zu spät zu der Einsicht kommen, welch gewagtes Spiel mit einem zweischneidigen Instrument sie treibt, dessen mögliche schlimme Folgen nicht bloß die Personen, sondern die Entwickelung und den Charakter der Kunst selbst bedrohen. Welche individuelle oder gar bahnbrechende Bedeutung wird eine Generation haben, deren künstlerische Anschauung und Empfindung größtenteils aus der photographischen Maschine kommt oder die ihre Phantasie aus der Camera schöpft! Wie wäre es, wenn man den Versuch machte, den Teufel gleich mit Beelzebub auszutreiben? Heutzutag, wo die Camera zum unentbehrlichen Handwerkszeuge eines jeden Malers gehört, wäre es gar nichts so Absonderliches, wenn die Kunstschulen einen Kurs für Photographie einrichteten.“

Mir ist's, als sähe ich ihn lächeln beim Abfassen dieses letzten Satzes, der Schalk schaut zu deutlich dabei heraus. Es sind die Schlussworte einer längeren, äußerst geistreichen Arbeit des Verstorbenen, die er, fern von seiner Staffelei, im Krankenzimmer verfasst hat, wenige Monate vor seinem Tode. Dieser Aufsatz, betitelt „Gedanken über gewisse Beziehungen der Momentphotographie zur bildenden Kunst, zugleich ein Wort der Abwehr gegen gedankenlose Kritik und mehreres Andere“, wird hoffentlich nicht allzu lange mehr Manuskript bleiben, sondern in seinem vollen Umfange mitsamt dem reichen zeichnerischen Material, das ihn zu illustriren bestimmt ist, der Öffentlichkeit übergeben werden. Ihn gründlich lesen haben zu dürfen, verdanke ich der Liebenswürdigkeit der Witwe, der bekannten trefflichen Künstlerin *Tina Blau-Lang*. Lang ist auf den Gedanken gekommen, seine Ideen über Bewegungs-

theorie und Momentphotographie niederzuschreiben durch die an verschiedenen Orten mit viel Elan in Szene gesetzten Besprechungen des sog. „Tachyskop“, wobei nicht einmal, nein, sozusagen in jeder solchen Lobeshymne auf die Errungenschaften des photographischen Apparates gesagt wurde, man kenne jetzt Bewegungsmomente, die früher einfach gar nicht gesehen, gar nie beobachtet worden seien. Solche Behauptungen waren für unseren Künstler, der seine persönliche Beobachtungsgabe bis zu einem kaum glaublichen Grade ausgebildet hatte, Öl ins Feuer. paar flott hingeworfene Striche“ bezeichnet, nein, es sind durchweg klar wiedergegebene Eindrücke des scharf blickenden Auges, es sind künstlerische Stenogramme in des Wortes vorzüglichster Bedeutung, niedergeschriebene, fertige Bilder, die dem Laien in ihrer anspruchslosen Erscheinung oft kaum als der Ausfluss künstlerischen Schauens erscheinen mögen. In ihrer Einfachheit liegt ihr Reiz, in der charakteristischen Festhaltung der Situation ihre hohe künstlerische Bedeutung. Er verstand es, wie nicht viele andere, das Gesehene momentan festzuhalten. Wie



oft bin ich nicht Zeuge seines Schaffens gewesen, wenn wir bei den Artillerieschießübungen auf dem Lechfelde zusammen von einem Erdwerke, einer Terrainwelle aus das Auffahren der Geschütze, eine in rasendem Tempo vollzogene Frontveränderung mit ansahen oder während der Stallzeit in den belebten Lagergassen auf- und abgehend bald dies bald jenes reizvolle Bild erschauten. Lang hat Jahre hindurch als Gast des dritten bayerischen Feldartillerieregiments dessen sämtlichen Übungen mit angewohnt, ist im glühenden Sonnenschein ebenso draußen im Terrain gewesen wie beim Gewitter- oder Landregen; er war, das unterliegt keinem Zweifel, der gründlichste malerische Kenner des Soldatenlebens, wie er denn auch in eben demselben Maße über eigentlich militärische Kenntnisse verfügte. Und wie viele Monate ist er nicht mit diesem, jenem Cirkus in der Welt umhergewandert, überall zugegen, im Stall ebenso wie bei den Proben, wo die „Künstler“ ganz anders aussehen als im mit Goldflitter benähten Trikot bei der öffentlichen Galavorstellung. Die Zahl seiner in all dieser Zeit gemachten Studien beläuft sich auf mehrere Tausend, ihr Inhalt zeigt, mit welchem Verständnis der Künstler

Bewegungen, die nie beobachtet, nie von Malern fixirt worden seien! Es bedürfte seiner über diesen Gegenstand gemachten Studien kaum, in denen er successive jede Veränderung der sich bewegenden Gliedmaßen an schreitenden, trabenden, galoppirenden und springenden Tieren gemacht hat, — und zwar lange, ehe dies von anderen auf photographischem Wege erreicht worden ist, — um die Überzeugung wachzurufen, dass es für Lang ganz einfach keine Phase der Bewegung gab, die seinem Auge entgangen wäre. Wer seine reichen Skizzenbücher gesehen hat, der weiß, über welch gradezu unglaublich reiche Fundgruben künstlerischer Anschauung unser Meister verfügte. Die Skizzen haben nichts äußerlich Bestechendes, sie sind nicht das, was die Welt so im Großen und Ganzen als „ein



allem folgte, mit welch durchdringendem Scharfblick er jeden Moment erfasste.

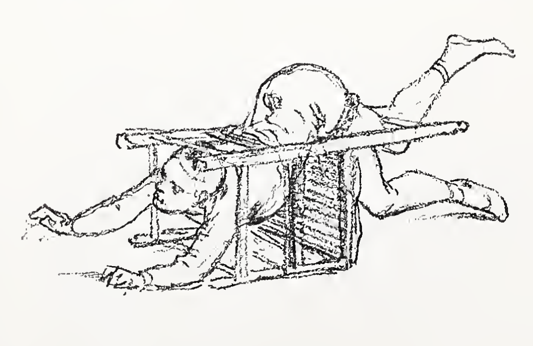
Und wie kommt es, dass von alledem die Welt erst erfährt, wenn der Künstler tot ist?

Die Antwort darauf ist leicht zu geben. Die Gestaltung der künstlerischen Verhältnisse in Deutschland ist nicht derart, dass die besten Kräfte immer, wie man annehmen sollte, im Vordergrunde stehen. Lang war Schlachtenmaler; er hat den Feldzug von 1866 und den von 1870-71 mitgemacht; die Erwartungen, die sich für den Künstler an die Masse von mitgebrachten Studien knüpften, sind nicht in Erfüllung gegangen. Es ist unbestritten wahr, dass das unterlegene Frankreich eine gar nicht zu vergleichende größere Zahl hochbedeutender künstlerischer Arbeiten aus dem für ihn unglücklichen Feldzuge entstehen sah und sie auch zu würdigen wusste, als dies beim siegreichen Teile jenes Krieges der Fall gewesen ist. An geeigneten Kräften fehlte es innerhalb der deutschen Künstlerschaft keineswegs, an staatlichen Mitteln, so sollte man wenigstens glauben, war auch kein Mangel; trotzdem ist es eine Thatsache, dass die großartigen Ereignisse der Kriegsjahre ohne entsprechende Verherrlichung in der bildenden Kunst geblieben sind, es sei denn, dass man etwa die an Zahl reichen „Siegesdenkmale“ und Kriegervereinsmonumente hierher rechne. Ein Künstler von der Größe und Bedeutung wie *Franz Adam* ist in ganz ärmlichen Verhältnissen, weil völlig ohne Bestellungen, gestorben. Seine Witwe gewinnt ihren Lebensunterhalt durch — Massagekuren.

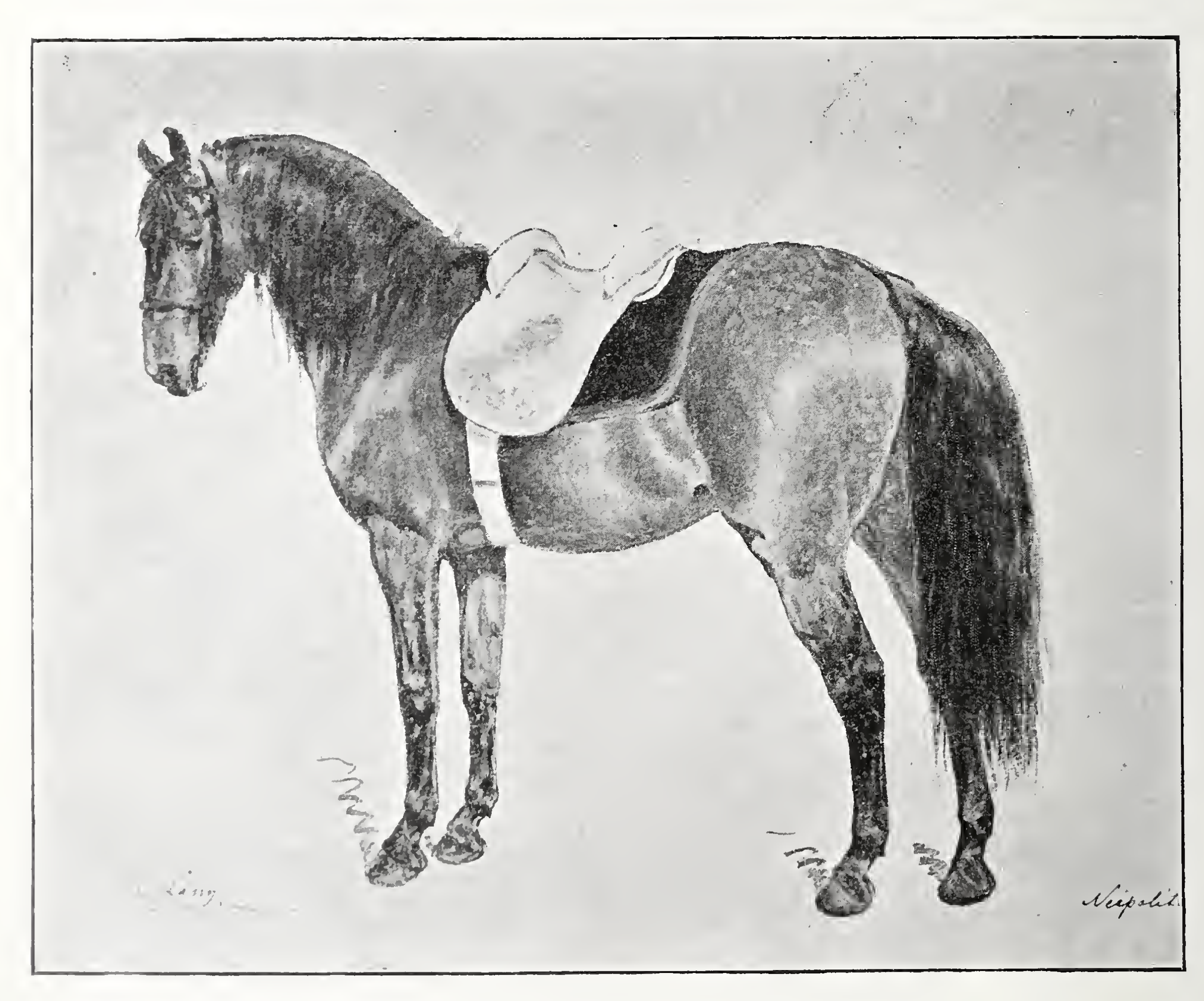
Heinrich Lang wurde auf persönliche Verwendung des nachmaligen Kaisers, damals Kronprinzen Friedrich, dem Stabe des zweiten bayerischen Armeekorps zugeteilt, hat von Weißenburg bis Paris [1]) Sieg um Sieg erfechten sehen, zeichnete im Quartier,

1) Seine persönlichen Erlebnisse hat er auf das Drängen vieler Freunde und Feldzugskameraden in zwei trefflich geschriebenen Bändchen „Erinnerungen eines Schlachtenbummlers“ (München, Verlag für Kunst und Wissenschaft) niedergelegt. Es darf füglich ein Genuss genannt werden, sie zu lesen, denn die Mannigfaltigkeit der Schilderungen ist ebenso groß wie der stets unverwüstliche Humor des Autors.





auf dem Marsche, im Feuer, auf den Verbandplätzen und den mit Verwundeten und Toten besäeten Schlachtfeldern und hatte aus dieser Zeit Leistungen zu verzeichnen, wie sie bisher nicht dagewesen sind. Heimgekehrt, warf er sich mit Feuereifer auf die Arbeit, erfuhr aber lediglich von seiten seines Freundes und Gönners, des nunmehrigen Prinzregenten von Bayern, warmes Interesse; König Ludwig II. hatte bekanntermaßen für die lebende Kunst wenig Sympathie, für das Genre Langs schon gar nicht; dieser sah seine von wahrer künstlerischer Liebe begeisterten Arbeiten soznsagen völlig unbeachtet, so dass er sich einem ganz anderen Felde der Thätigkeit zuwandte. Er ging 1874 nach dem Orient, malte Türken und Beduinen und verkaufte den größeren Teil dieser Arbeiten außerhalb Deutschlands, wie denn auch seine zwei Bände „Kunstreiter und Gaukler“ in Paris weit mehr Anklang und Absatz fanden, als in seinem Heimatlande. Erst das Jahr 1882 brachte ihm die Bestellung auf zwei größere Bilder für die königliche Pinakothek zu München: 1. Übergang der Bayern über die Seine bei Corbeil und 2. das Eintreffen der bayerischen Truppen zum letzten entscheidenden Stoße bei der Schlacht von Wörth. Über der Vollendung des letzteren ist er gestorben.



Pferdestudie.

Lang ist ein Regensburger Kind gewesen. Neben dem Gymnasium, das er dort absolvirt hat, war es hauptsächlich der prächtige Marstall des Fürsten Thurn und Taxis, der seine Aufmerksamkeit in vollem Maße schon als Knabe in Anspruch nahm. Er durfte auch schon in jungen Jahren reiten lernen; so ist es denn kein Wunder, dass ihm das Studium des Pferdes und des Reiters von früh auf in Fleisch und Blut überging. Nach Absolvirung der humanistischen Studien bezog er die Universität in Berlin, kam aber an der Hand seiner hippologischen Studien und durch den Umgang mit Steffeck weniger

in die Hörsäle der philosophischen Fakultät als auf die Anatomie der Veterinärschule. Schließlich entsagte er der Universität überhaupt und trat bei Steffeck als Schüler ein, was ihn übrigens nicht gehindert hat, neben seinem eigentlichen Berufe Studien aller Art zu treiben. Lang war nach jeder Seite hin ein ebenso feingebildeter wie feinfühliger Mensch; man hatte Gelegenheit genug, es oft im Vergleiche mit anderen Kollegen zu merken, dass er nicht direkt von der A-B-C-Schule auf die Akademie gegangen ist. Etwas wissen und über etwas anderes als über Fachinteressen sprechen können: das galt ja lange Zeit (in klein abgegrenzten Kreisen der Künstlerwelt noch heute) als ein Verstoß gegen das Künstlertum. Man konnte nach dieser Richtung hin z. B. gerade in München seine ganz sonderbaren Erfahrungen machen; daher denn auch der früher — bis vor gar nicht langer Zeit — als einzig berechtigt angeschaute, rüde, brutale Ton, den in kräftigster Weise zu handhaben sich selbst Leute mit gutklingenden Namen förmlich stolz fühlten.

Den Studien bei Steffeck folgten weitere bei Friedrich Volz in München; dann zog es unseren Künstler nach Stuttgart, wo er in die Akademie eintrat. Doch wollte ihm das Arbeiten nach der Antike nicht recht munden; weit mehr interessirte ihn der lebendige menschliche Akt und selbstverständlich verließ ihn auch die Neigung für sein Lieblingsthema, Pferd und Reiter, nicht. Das erste militärische Skizzenbuch entstand dann während seiner kurzen Dienstzeit, innerhalb welcher es ihm vergönnt war, das ganze Leben und Treiben eines Übungslagers im großen Stile kennen zu lernen. Das mag wohl die definitive Entscheidung bezüglich der Richtung seiner malerischen Thätigkeit gegeben haben, Es war im Jahre 1857. Was ihn in dieser Richtung stets ausgezeichnet hat, war, ganz abgesehen vom künstlerischen Wesen seiner Arbeiten, das richtige militärische Denken, was er bei jedem Strich offenbarte.

In Ungarn endlich, wohin er zwecks einer Studienreise im Jahre 1858 zum ersten Male kam (er ging später noch wiederholt und für längere Zeit dahin), gab es freies, naturwüchsiges Material für ihn, der selbst immer ein schneidiger, gewandter Reiter gewesen ist. Da erscholl im Jahre 1859 die Kriegstrompete — für Lang freilich leider nicht die lombardische, sondern die deutsche, die zwar recht verheißungsvoll sich anließ, deren Blasen aber in dem sog. Kartoffelfeldzug nach und nach ihren martialischen Charakter völlig verlor. Zwischen hinein fällt auch ein längerer Aufenthalt in Paris. Endlich blühte ihm Anno 1866 die Aussicht, den Krieg nun wirklich in der Nähe zu sehen, doch hatte auch da das Kugelpfeifen bald ein Ende. Bei der neunundsechziger Münchener internationalen Ausstellung er-



Manöver-Kritik.



regten zwei seiner Bilder: „Ungarischer Pferdetrieb“ und „Jahrmarkt“ großes Aufsehen.

Die im Jahre darauf erfolgende Vereinigung ganz Deutschlands gegen die von Westen drohende Kriegsgefahr brachte ihm in vollem Maße, was er sich immer wünschte. Er hat alles gründlich von A bis Z durchgekostet und ich kann an dieser Stelle nur nochmals auf seine zwei bereits genannten, reizend und witzig geschriebenen Bändchen „Aus den Erinnerungen eines Schlachtenbummlers“, denen auch die ernsten großen Seiten der Sache nicht fehlen, aufmerksam machen. Wie einfach und vorzüglich zugleich beschreibt er, nachdem die furchtbar großartigen Kavallerieattacken von Floing an dem kaltblütigen Feuer der deutschen Infanterie gescheitert waren (Lang war zugegen), seinen Ritt über das Schlachtfeld, die Beobachtung am einzelnen dabei ebenso scharf präzisirend wie er andererseits auch Totaleindrücke in beinahe greifbarer Form wiederzugeben verstand. Wer eben so sieht, wie er sah, der musste auch Gutes zu stande bringen, wenn er die Feder zum Schreiben, nicht zum Zeichnen in die Hand nahm und es muss einem dabei unwillkürlich das, wenn ich nicht irre, von Paul Lindau herrührende Wort einfallen, dass, wenn ein guter Maler die Feder zur Hand nehme, unbedingt etwas viel Richtigeres herauskommen müsse, als bei den meisten Schriftstellern. Bei Lang traf das vollauf zu.

Über das Fehlschlagen seiner Erwartungen bezüglich der Resultate des Krieges und der daran für manchen Künstler sich knüpfenden Hoffnungen habe ich bereits berichtet, ebenso, dass er mit orientalischen Sujets außerhalb Deutschlands Glück hatte. In den Beginn der achtziger Jahre fällt dann die Veröffentlichung seiner durch und durch vorzüglichen Cirkusstudien und endlich regte sich auch etwas wie eine Bestellung. Sie ging von dem Chevaulegersregiment Thurn und Taxis aus, das seinen zweihundertjährigen Bestand feierte und aus dessen Geschichte einige Szenen malerisch wiedergegeben werden sollten. Lang erhielt den Auftrag, bald darauf folgte der staatliche für die schon genannten zwei Bilder. Neben diesen wenigen Aussicht verheißenden Werken schuf er eine Masse kleinerer Arbeiten, die da und dort ihre Verehrer fanden; ebenso hat er, wie schon oben bemerkt, kein Jahr unterlassen, wochenlang den Regiments- und Korpsübungen im Terrain anzuwohnen. Er that es, weil ihn seine Natur dazu trieb. — Hoff-



nungen konnte er ja nicht daran knüpfen, aber er war eben zu sehr Künstler, zu sehr von seinem Naturell auf fortwährendes Beobachten angewiesen, als dass er lange darnach gefragt hätte, wozu er denn eigentlich Skizzenbuch auf Skizzenbuch fülle, ohne dass eine direkte Verwendbarkeit des gesammelten Materials in Aussicht stand. Es giebt unter den Malern, auch unter den geschickten, Leute genug, die da sagen: „Wir verkaufen seit geraumer Zeit nichts, also wozu denn überhaupt weiter schaffen und studiren, ehe nicht das Lager völlig geräumt ist?“ Für solch eine Anschauung war Langs Geist viel zu beweglich, er selbst ein viel zu echter Künstler, als dass ihn auch nur im entferntesten dergleichen hätte anwandeln können; er schuf eben frisch darauf los, unbekümmert um Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. So entstand u. a. auch der wundervolle Karton „Die Düsseldorfer Husaren bei Vionville“, außerdem eine ganze Reihe von Pferdeporträts, die er in der „Spanischen Schule“ zu Wien malte. Er pflegte auch dort jedes Jahr einige Wochen zu verbringen, teils um selbst dem Reitsport zu huldigen, teils um mit dem Stifte in der Hand die Resultate seiner Beobachtungen festzuhalten.

Soll ich noch ein Wort über den Menschen Lang sagen, so kann es nur das eine sein: er war ein ganzer Mann — ernsthaft im Raten anderen gegenüber, wie wenn es sich um seine eigenen Angelegenheiten gehandelt hätte, immer bereit zu helfen, wo er seine Kraft für etwas einsetzen konnte, eine durch und durch liebenswürdige, ritterliche Natur, der neben den künstlerischen Gaben auch jene eines reichgebildeten Geistes zur Verfügung standen, ein ehrlicher Feind von allen Übertriebenheiten, ein scharfsinniger und auch witziger Beurteiler der Verhältnisse. Es bleibt mir unvergesslich, wie er gelegentlich eines Gespräches über Wagnersche Musik bemerkte, wie einseitig es ihm vorkomme, dass die Wagnerianer — er sprach ausdrücklich nicht von Richard Wagner selbst — zum Nachteile der Kunst ihres vergötterten Meisters gegen alles andere mit Feuer und Schwert vorgingen. Bloß an zwei haben sie sich nicht herangewagt, an Beethoven und Weber, denn schließlich

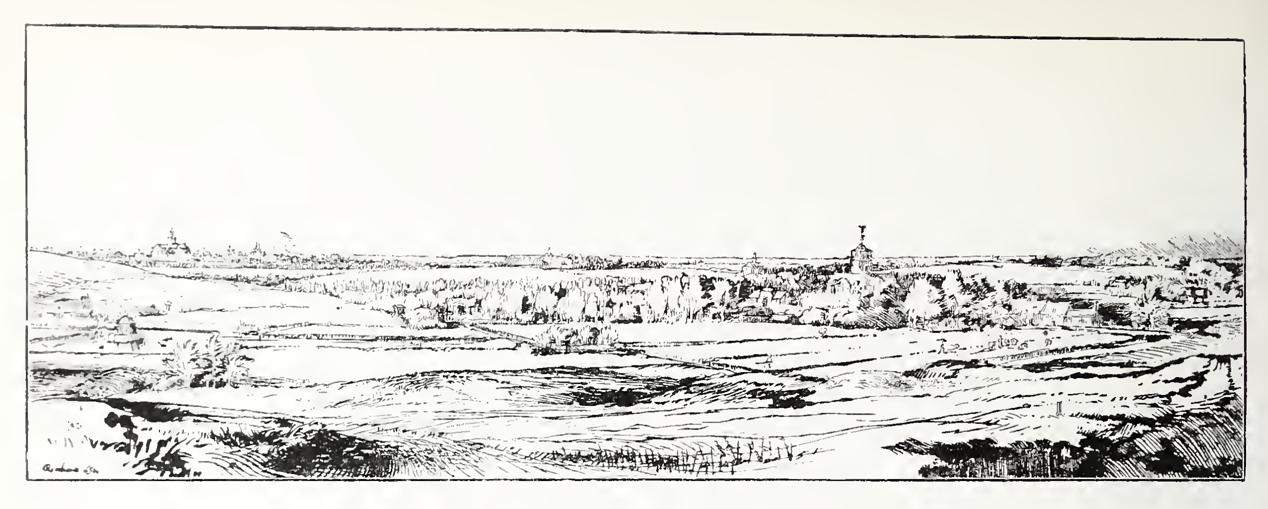
> Von Wagners Werken ist die Euryanthe,
> Wenn nicht die Mutter, doch gewiss die Tante.

Es war ein Wort, wie es ihm stets zur rechten Zeit und am rechten Orte zur Verfügung stand. Dass er in solch speziellem Falle nicht nach dem Hörensagen urteilte, weiß jeder, der ihn selbst am Klavier sah. Sein künstlerisches Verständnis hatte auch auf diesem Gebiete tiefe, starke Wurzeln.

Er ist nicht unerwartet aus seinem Wirken vom Tode abgerufen worden; sein Leiden hat sich lange hingezogen, ehe sich die Augen schlossen, aber er war bis zum letzten Moment der Gleiche, es lag eben nichts Angenommenes in seinem Wesen, er war „echt“ von oben bis unten, und das ist heutzutage auch in der Künstlerwelt eine Seltenheit geworden.

H. E. v. BERLEPSCH.





Das Landgut des Goldwägers (B. 234).

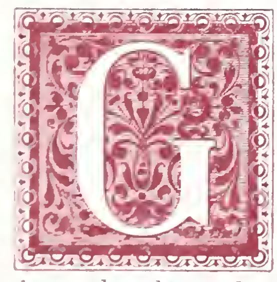
REMBRANDTS RADIRUNGEN.

VON *W. VON SEIDLITZ.*

MIT ABBILDUNGEN.

IV.

Die fünfziger Jahre.



EGEN das Ende der vierziger Jahre stand Rembrandt bereits völlig vereinsamt da. Die immer mehr dem Glatten und Geleckten zustrebende Zeit hatte sich von ihm abgekehrt; er aber brauchte nicht erst mit ihr zu brechen, denn schon längst hatte er seine eigenen Pfade gefunden. Mit einer Zeit, die die harte, glatte, gleichmäßige Malerei eines van der Helst, der soeben, im Jahre 1648, die große Schützenmahlzeit zur Feier des Westfälischen Friedens vollendet hatte, seinen Werken vorziehen konnte, vermochte er nichts gemein zu haben. Wie neben ihm der alte Frans Hals in Harlem unbekümmert um die Anforderungen der Mode in seiner breiten, großen Art zu malen fortfuhr, so ließ auch Rembrandt sich durch den Wandel des Zeitgeschmacks nicht beirren, sondern gab sich erst recht seinem eigenen Wesen hin und folgte seinem künstlerischen Gewissen. Wohl waren damals noch Meister wie Ruisdael, Potter, Ostade, Terborch thätig, wohl stiegen noch sogar in den fünfziger Jahren Kräfte wie Metsu, Niklas Maes, Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen auf, wohl leisteten die Feinmaler Dou, Mieris, Wouwerman, dank ihrer vorzüglichen Schulung, noch Vollkommenes: aber ihrer aller Werke wurden doch vornehmlich wegen der Untadelhaftigkeit und Geschlossenheit der technischen Durchführung gesucht, während dagegen der geistige Gehalt immer tiefer und tiefer sank und jene virtuose Glätte der Mache, die schließlich in den Erzeugnissen eines van der Werff zu ödester Kühlheit erstarren sollte, immer mehr in Aufnahme kam.

In der Kunst wie auf den übrigen Gebieten des geistigen Lebens machte sich eben mit der zunehmenden staatlichen Sicherung und dem allgemeinen Wachsen des Wohlstandes eine Neigung zu orthodoxem Byzantinismus, zu Verknöcherung und pedantischer Regelrichtigkeit geltend, der Rembrandts Streben nach Freiheit, Selbständigkeit und Vertiefung als nichts anderes denn als eine gefährliche und verdammliche Ketzerei erscheinen konnte. War doch gerade in den vierziger Jahren jene neue Generation holländischer Künstler, der außer dem bereits genannten Asselijn noch Both, Berchem, Dujardin u. a. angehörten, aus Italien, damals dem gelobten Lande des Akademicismus, zurückgekehrt, im Besitz einer neuen und thatsächlich nationalen Kunst auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, dagegen aber doch durchtränkt von den fremdländischen Anschauungen, die auf dem Gebiete der Figurenmalerei

weniger nach einer belebenden Erfassung der Natur als nach der möglichst vollkommenen Nachahmung bestimmter Muster und Meister hindrängten.

Als der Wortführer dieser Zeit und Richtung, machte ihm Sandrart, der ihn doch persönlich kennen gelernt hatte, in der Teutschen Academie (S. 326) den Vorwurf, dass er „Italien und andere Örter, wo die Antiken und der Kunst Theorie zu erlernen, nicht besucht habe . . . Demnach blieb er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheute sich nicht, wider unsere Kunstregeln, als die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspective und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nöthigen Academien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, dass man sich einig und allein an die Natur und keine andere Regeln binden solle.“ Houbreken erzählt in seiner Groote Schouburgh (1719, Bd. II, S. 305), wie zu Anfang der fünfziger Jahre einerseits die Malweise eines van Dyck in großer Achtung gestanden, anderseits aber auch die Rembrandts viele Anhänger besessen habe. Als aber der junge Jan de Baan, beim Verlassen der Bakkerschen Werkstatt, sich habe entscheiden müssen, zu welchem dieser beiden Künstler er gehen wolle, da habe er doch van Dyck den Vorzug gegeben, da dessen Manier höher zu schätzen sei (van een duurzamer aart). Die freundlichen Worte, die ein Jeremias de Decker Rembrandt in seinen Gedichten spendet, stehen ziemlich vereinzelt da. Von den maßgebenden Stimmen der damaligen Dichterwelt hat keine sich zu seinen Gunsten erhoben. Wohl aber bekämpft ihn noch lange nach seinem Tode ein gewisser Andries Pels mit Erbitterung in einem Gedicht von 1681 über das Theater, worin ihm zum Vorwurf gemacht wird, dass er es vorgezogen habe, sich in Extreme zu verirren (doorluchtiglijk de dvalen), wodurch er zum ersten Ketzer in der Kunst der Malerei geworden sei, statt sich durch die Anlehnung an die Erfahrung anderer zu vervollkommnen und seinen so hoch gepriesenen Pinsel den Regeln zu unterwerfen. Nein, heißt es da weiter, er meint alles von sich aus schon zu wissen, und nennt seine Verrücktheit: Nachfolgung der Natur; alles andere erklärt er für eitel Zierat und Verbrämung (die ganze Stelle im Original bei Vosmaer S. 390 Anm. mitgeteilt). Man sieht hieraus, wie sehr Rembrandts Gebaren die wohlanständigen Menschen seiner Zeit empörte. Er verschmähte es eben, das zu behandeln, was stets des Beifalls der Menge sicher sein kann: das Hübsche, die regelmäßige und gewöhnliche Schönheit. Findet doch die Schönheit höherer Ordnung und gar erst das Erhabene immer nur bei wenigen Verständnis (Vosmaer S. 399).



Kopf des Clement de Jonghe (B. 272).

In Rembrandt selbst aber hatte sich inzwischen eine Läuterung vollzogen, die ihn zur Einfachheit und Ursprünglichkeit seiner Natur zurückführte, so dass er nun seiner vollen Größe entgegenstreben konnte. Wie in das Jahr 1648 jene beiden Gemälde fallen, die seine Abkehr von der hellen Farbenfreudigkeit der früheren Zeit und zugleich seine Hinwendung zu einer vertieften und verinnerlichten Auffassung der Gestalt Christi bekunden: die düsteren und schlichten und dabei so ergreifenden Darstellungen des Mahles in Emmaus, im Louvre und in Kopenhagen: so folgte nun auch in der Radirung auf die weiche schabkunstähnliche Manier der vorhergehenden Zeit jene breite kräftige Behandlungsweise, die vornehmlich durch geradlinige, vielfach rechtwinklig gekreuzte Parallelschraffirungen wirkt und für ihn fortan bezeichnend bleibt. In Bezug auf die Auffassungsweise aber hatte er jenes unbeirrbare Gefühl für das dem eigenen Wesen Entsprechende wiedergefunden, das in der Jugend besonders stark zu sein pflegt, sich dann aber infolge der vielfachen äußeren Einflüsse und im Verlauf der langwierigen Studien, die zur Überwindung der technischen Schwierigkeiten nötig sind, so leicht wieder

verliert. Er gehörte vollkommen sich selbst wieder an und sah sich nun in den Stand gesetzt, sein Eigenstes und Bestes zu geben.

Vornehmlich beschäftigen ihn fortan die biblischen Gegenstände; aber zunächst fährt er noch fort, sich auf den Gebieten des Bildnisses und der Landschaft zu bethätigen. Das Bildnis des *Clement de Jonghe* (272), vom Jahre 1651, kündigt bereits in Auffassung wie Technik den einfach-großartigen Stil der späteren Zeit an, steht aber im ganzen doch noch den zuletzt besprochenen Bildnissen näher als den durch eine Reihe von Jahren von ihm getrennten nachfolgenden; denn er befleißigt sich darin noch einer sauberen klaren Arbeit im Gegensatz zu den genialen, mehr malerisch behandelten Werken aus der Mitte der fünfziger Jahre. Ist es infolge solcher Zurückhaltung auch nicht das großartigste, so ist es durch die Feinheit der Charakteristik vielleicht das vollkommenste seiner Bildnisse. Der Mann, ein Kunstverleger, sitzt da, von vorn gesehen, in vollkommener Natürlichkeit und Behaglichkeit, leicht in sich zusammengesunken. Nicht auf den Beschauer blickt er, fasst auch keinen bestimmten Gegenstand ins Auge: sondern dies Auge, leicht gekniffen, ist in sich gekehrt, während der Geist einen Gedankengang verfolgt, der in den schalkig bewegten Mundwinkeln zum deutlichen Ausdruck gelangt. Davon, dass er Modell sitzt, weiß dieser Mann nichts. Das Gesicht, der breitkrämpige Hut, der Kragen sind mit feiner Vollendung durchgeführt; der Mantel aber sowie alles übrige ist nur leicht, weich und mit staunenswerter Sicherheit hingeworfen, gerade wie das für den Gesamteindruck hinreicht.

Mit den zahlreichen *Landschaften* aus den Jahren 1650 und 1651 beschloss Rembrandt die Beschäftigung auf einem Gebiete, das er vor gerade zehn Jahren mit gleichem Eifer betreten hatte und das er während eben desselben Zeitraums auch in Gemälden gepflegt hatte [1]). Während er aber anfangs das Hauptgewicht auf die Gefälligkeit und Abrundung des Anblicks sowie auf die saubere zeichnerische Durchführung mittels der Ätzung legte, sieht er jetzt von der Komposition mehr und mehr ab, sucht nur nach einem Standpunkte, der die Endlosigkeit des Raumes möglichst zur Geltung kommen lässt, und trachtet mit Hilfe der Kalte-Nadelarbeit, die er inzwischen mit souveräner Kraft und Freiheit anzuwenden gelernt hat, vornehmlich malerischen Effekt zu erzielen. Seine Behandlungsweise ist durchsichtiger und lockerer geworden, das Laub und die Gräser sind spitziger und faseriger gebildet. Die größere Schlichtheit hat aber auch ein Zurückdrängen der Staffage, der Menschenwelt, im Gefolge. Die Natur ist für ihn nicht mehr ein Gegenstand übermütigen Spiels, sondern voll ernster Ehrfurcht naht er sich ihr. Es hat den Anschein, als habe er das Bedürfnis gefühlt, eine Zeitlang in innigem Verkehr mit ihr zu verbringen, bevor er sich den größeren Aufgaben, wozu seine Phantasie ihn hintrieb, ergab. Als das schönste Zeichen dieses Versenkens in die Natur ist wohl die Landschaft mit dem Turm (223) zu betrachten, die der früheren Manier noch am nächsten steht. In technischer Hinsicht das bezeichnendste ist das Blatt mit den drei Hütten (217), das durch seinen Gegenstand kaum ein besonderes Interesse zu erwecken vermag und nur in den frühesten, saftigen Drucken seinen vollen Wert offenbart. Aus der Fülle der übrigen, reich variirten Landschaften, die allesamt das Element der Stimmung betonen, sei aber besonders ein Blatt hervorgehoben, das wenig bekannt ist, sich in den Kreisen der Sammler aber mit Recht der größten Beliebtheit erfreut.

Das ist das *Landgut des Goldwägers* (234), eine langgezogene Ansicht, die nichts als Felder und Wiesen und nur in der Ferne einige menschliche Behausungen enthält. So wenig es sich hier um ein bloßes Phantasiegebilde handelt, das der Künstler kraft seines Meisterrechts aus den Elementen der Natur aufgebaut hätte, um die ihm selbst eigenen Zwecke zu verwirklichen, so wenig ist ein bloß virtuoser mechanischer Abklatsch der Natur hier geboten. Dem dargestellten Stück Erde wohnt freilich nicht der geringste besondere Reiz inne, es ist von ganz gewöhnlicher Bildung, bietet weder Wechsel noch anmutvolle Schönheiten; die ganze Kunst liegt nur darin beschlossen, dass hier genau die Empfindung wachgerufen wird, die durch die Natur selbst in dem Auge eines künstlerisch gestimmten Beschauers erregt werden würde. Rembrandt hat sich eben mit teilnehmender Empfindung in den Anblick dieser Landschaft versenkt; aber er hat es verschmäht, ihr das Gepräge seines Geistes aufzudrücken: er hat sich der Natur völlig untergeordnet und ist nur darauf bedacht gewesen, den Eindruck, den sie auf ihn machte, mit den ihm zu Gebote stehenden unfehlbaren Mitteln treu wiederzugeben. So einfach dies scheint, so liegt doch das

1) Seine einzigen datirten Landschaftsbilder entstammen den Jahren 1646 und 1647 (Bode, Studien, S. 488).



Rembrandt rad. Heliogr. Paulussen

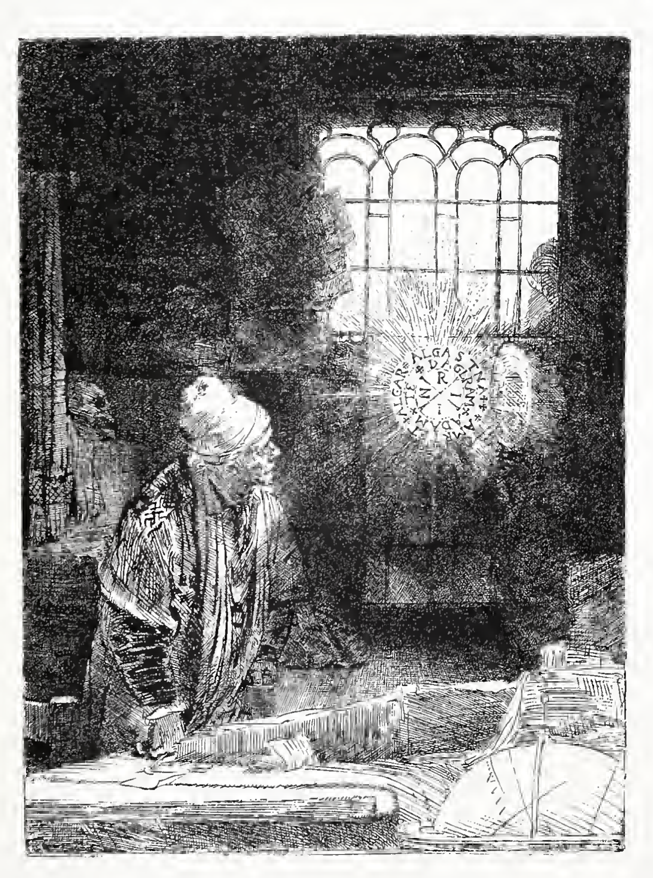
DER ALTE HAARING.

(ZWEITER ZUSTAND – ALBERTINA, WIEN.)



ganze Geheimnis der Kunst und daher ihr höchstes Ziel darin, aus der endlosen Zahl der Einzelheiten die für den Eindruck entscheidenden herauszuheben und mit der vollen Sicherheit, Feinheit und Genauigkeit wiederzugeben. Durch solche Unterordnung erst bekundet der Meister seine wahre Größe und seine volle Herrschaft über die Natur, nicht durch willkürliches Schalten oder kurzsichtige Überhebung.

Das freie Schalten mit den Naturelementen hat seine volle Berechtigung, wie Rembrandt selbst es in seinen früheren Werken bewiesen hat; es kann sogar zur Notwendigkeit werden, sobald nämlich die Malerei einem fremden Zweck, wie z. B. dem der Dekoration, zu dienen hat; als höchstes Ziel wird aber dem ernsten Künstler stets der engste Anschluss an die Natur vorschweben. Denn er kann sich, wie das Lionardo, Dürer und viele andere ausgesprochen haben, ihr gegenüber stets nur als klein und unzureichend empfinden. Je tiefer er blickt, um so deutlicher wird er sich davon überzeugen müssen, dass überhaupt in der Besitzergreifung der Natur der Zweck der Kunst liegt, dass die Kunst dieses Ziel nie völlig erreichen und noch viel weniger darüber hinausstreben kann, sich ihm aber um so mehr nähert, je enger sie sich an die Natur hält. Je größer die Schwierigkeiten sind, die aus solcher Beschränkung erwachsen, um so beglückender sind aber auch die Eroberungen, die hierbei gemacht werden können.



Dr. Faust (B. 270).

Auf den ersten Blick gewahrt man auf dieser Landschaft nur das leichtgewellte Terrain und die langgezogenen Felder; dann aber entdeckt man im Mittelgrunde die Straße, die an einer Häuserreihe vorbei zu dem Schloss führt, das mit seinen Nebengebäuden inmitten eines Parks liegt; rechts davon in anheimelnder Lage eine gesonderte Ansiedelung; links ein isolirtes Wäldchen und auf der Höhe eine größere Ortschaft. Wenn sich das Auge allmählich in diesen Reichtum und bunten Wechsel, den es ursprünglich ganz übersehen hatte, einlebt, so ahnt es in den leicht angedeuteten Höhenlinien des Horizonts eine noch größere Fülle von Verschiedenheiten und fühlt sich fortgetragen in die Unendlichkeit und empfindet mit Wonne die Weite der freien Natur. Hier trifft Bürgers (Musée de la Haye S. 197) Ausspruch vollkommen zu, dass Rembrandts Bilder nie in ihren Rahmen eingezwängt, sondern immer von der Endlosigkeit des Raumes umflutet sind. Da nichts bestimmt ist, ist auch nichts abgeschlossen: aber es fehlt auch nichts und nichts ist willkürlich. Das ist ewige Kunst, wie die Natur ewig ist — für den Menschen.

Noch stärker macht sich die Schlichtheit und Größe der Auffassung in den *biblischen Darstellungen* bemerkbar, die seit dem Anfang der fünfziger Jahre wieder besonders in den Vordergrund treten. Am nächsten dem Hundertguldenblatt steht die Schilderung der Predigt Christi, genannt *La petite Tombe* (67), indem auch hier eine Menge von Zuhörern gezeigt wird, die mit ihren verschiedenartigen Empfindungen durch *einen* Geist gefesselt und von sich selbst abgezogen wird. Nie ist wohl die Macht des Wortes auf die Zuhörerschaft in einheitlicherer, ungesuchterer und überzeugenderer Weise vorgeführt worden als auf diesem Blatt, das zugleich die einzelnen Individuen in feinster und lebendigster Weise charakterisirt. Der Künstler ist hier vollständig in seinem Gegenstande aufgegangen, ohne irgend eine bestimmte Wirkung auf den Beschauer zu beabsichtigen. Dieser Einheitlichkeit des Gedankens entspricht auch die Geschlossenheit und Abrundung der

Komposition, die dem Blatt eine außergewöhnliche Stelle in dem Werk des Meisters anweist. Auch das Licht, das in breiter Fülle einfällt, ist hier noch immer konzentrirt, zugleich aber in so reichen Abstufungen behandelt, dass das Ganze eine ungemein kräftige, tief farbige Wirkung ausübt. Rembrandt zeigt sich bereits als vollkommen im Besitz der neuen Technik, die er fortan ausschließlich anwendet: die Strichlagen sind mit unnachahmlicher Sicherheit auf das geringste zulässige Maß beschränkt, aber dabei je nach Erfordernis mit ungemeiner Verschiedenheit behandelt, bald enger, bald breiter, aber meist gradlinig, und nur in den tiefsten Schatten gekreuzt, dann aber meist fast recht-



Die drei Kreuze (B. 78).

winklig und nach Bedarf auch mehrfach gekreuzt, wodurch ein außerordentlicher Reichtum der Abtönungen entsteht.

Die höchste und reinste Verkörperung der Gestalt Christi bietet aber das Blatt mit dem *ungläubigen Thomas* (89), von 1650, eine nur angelegte Arbeit, die jedoch offenbar mit Absicht vom Künstler unvollendet gelassen worden ist, da sie auch schon in ihrem gegenwärtigen Zustande alle Merkmale einer einheitlich durchgeführten Komposition an sich trägt. Die Örtlichkeit spielt hier gar keine Rolle; das volle Gewicht ist auf die Darstellung des Gemütslebens gelegt, auf die Innigkeit, womit die versammelte Schar den unversehens, wie eine hehre Lichterscheinung unter ihnen auftauchenden geliebten Herrn und Meister empfängt. Christus erscheint hier als die Verkörperung höchster Würde, Milde und Schönheit, aber entkleidet alles Scheins äußerer Herrlichkeit. Die zuschauenden Apostel, im Leben gereifte patriarchalische Gestalten, sind in Gesichtsausdruck wie in Haltung und Handbewegung nur durch wenige, leicht hingeworfene, aber unfehlbar ausdrucksvolle Striche gekennzeichnet. Die Schatten werden durch langgezogene Parallellagen breiter Striche erzielt, Kreuzschraffirungen aber fehlen so gut wie ganz.

Kurze Zeit darauf, im Jahre 1654, schuf Rembrandt zwei Serien biblischer Darstellungen, in deren einer, in Queroktav, er die *Kindheitsgeschichte Jesu* in lieblich idyllischem Ton und sauberer klarer Vortragsweise schilderte (45, 47, 55, 63, 64, 60), während er in der anderen, in Quarto (50, 83, 86, 87), die vornehmlich dem *Leiden Christi* gewidmet ist, die düstersten ihm zu Gebote stehenden Töne zur Verwendung brachte. Die erste dieser Serien ist in technischer Hinsicht, als Radirung, wegen der erstaunlichen Sicherheit der Behandlungsweise und der Einfachheit der angewendeten Mittel geradezu mustergültig. Sie zeigt zugleich, wie der Künstler selbst in einer Zeit, da sein Geist bereits höhere Bahnen einzuschlagen begann und sich in Verleugnung alles Menschlichen und Persönlichen über das Irdische und Gewohnte weit erhob, die natürliche Harmlosigkeit und den liebevollen Sinn, den solche Aufgaben erfordern, in voller Kraft sich bewahrt hatte; und andererseits, wie er trotz aller schweren Schicksalsschläge, die auf ihn niederfielen, trotz der Ungunst der Zeiten, die Herrschaft über sich selbst nicht verlor, sich nicht bestimmten Gemüts- oder Willensrichtungen ausschließlich überließ, sondern in frischer Herzensfreudigkeit und klarer Unbefangenheit verblieb. — Die andere Reihe dagegen bildet das vollkommene Widerspiel dazu, so die beiden Naturen, die in der Brust des Meisters aneinander gefesselt waren, kennzeichnend. Die beiden Passionsszenen, die Kreuzabnahme und die Grablegung, Visionen der dunkelsten Tiefen menschlichen Daseins, voll grauenvoller Verzweiflung, sind mit Herzblut geschrieben und stehen daher auch außerhalb aller Regeln. In ihrer völligen Abweichung von den üblichen Gesetzen der Komposition, in ihrer Unscheinbarkeit und Einfachheit gehören sie aber zugleich zu dem Aufrichtigsten und Erhabensten, oder richtiger Tiefsten, was Rembrandt geschaffen hat. Den feierlichen Pomp der Darstellung im Tempel kann man als die fanfarenartige Einleitung dazu, die heiter stille Szene in Emmaus als den versöhnenden Ausklang und Abschluss der Symphonie betrachten.

Dieser selben Zeit gehören die zwei phantastischen, tief der Seele sich einprägenden Schöpfungen des *heil. Hieronymus* (104) und des *Dr. Faust* (270). In beiden wird der Eindruck stärker noch durch die Umgebung als durch die Hauptfigur selbst bedingt. Hieronymus sitzt in einer Landschaft von tizianisch reichem, heroischem Gepräge, aber er kehrt der schönen Natur den Rücken zu und lebt nur sich selbst, seinen Gedanken, seiner Lektüre. Faust dagegen ist scheinbar eingezwängt in sein düsteres, malerisch überfülltes Laboratorium, aber angespannt suchenden Blicks strebt er über den Staub der Folianten weg ins Freie, ja über den Raum hinaus in die Bereiche des Ewigen und Unbegrenzten, von wo ihm das mystische Zeichen verheißend entgegenleuchtet. Beide also übersehen die Gegenwart und streben nach dem Außerzeitlichen, der eine, indem er es in den Tiefen seines eigenen Wesens, der andere, indem er es in den Höhen des Alls sucht.

Nur dem Ernst und der Gemütstiefe, dem unbändigen Unabhängigkeitssinn eines unverfälschten Germanen, wie Rembrandt einer war, konnte es gelingen, die Abkehr von der Welt in so überzeugender Weise zu schildern, wie er es in seinem Faust gethan. Das geisterhafte Element, das durch das plötzliche Auftauchen der Lichterscheinung in der hohen düsteren Studirstube erzeugt wird, hätte allenfalls auch einem romanischen Künstler gelingen können; die Verherrlichung der gesammelten und unerschrocken dem blendenden Rätsel ins Antlitz schauenden Geisteskraft findet aber nur noch in den Allegorien des wackeren Dürer, vorab in

dessen weltvergessenem, emsigem Hieronymus, ihr Seitenstück.

Hatte Rembrandt bereits in der Mehrzahl der zuletzt genannten Arbeiten die kalte Nadel in starkem Umfang zur Erhöhung und Belebung der Wirkung angewendet, so stellte er die beiden umfangreichsten Blätter seines Werkes, die gerade in die erste Hälfte der fünfziger Jahre fallen, nämlich die unter dem Namen der drei Kreuze bekannte Kreuzigung und die Schaustellung Christi, in Breitformat, fast ausschließlich mittelst dieses Werkzeugs her. Aber es lag in den äußeren Umständen seines damaligen Lebens begründet, dass er weniger aus ruhiger künstlerischer Überlegung, als aus einer Hast und Unruhe, die ihn vorübergehend befallen hatten, zu dieser Darstellungsweise griff und damit, wie die wiederholten Änderungen, denen er diese Blätter unterwarf, beweisen, doch nicht zu einem befriedigenden und abschließenden Ergebnis gelangte.

Der Bankrott, der bald über ihn hereinbrechen sollte, warf schon seinen Schatten voraus und begann ihm seine Ruhe zu benehmen. Auch in seinen Gemälden ist, wie Bode (S. 507) bemerkt, um die Mitte der fünfziger Jahre eine Flüchtigkeit und Lieblosigkeit der Ausführung, eine Nachlässigkeit der Zeichnung und eine Farblosigkeit zu bemerken, die von tiefer innerer Verstimmung zeugen. Wenn Bode weiterhin in manchen dieser Gemälde Rembrandts gewöhnliche Innigkeit und Tiefe der Auffassung vermisst, so gilt das wohl bis zu einem gewissen Grade von der Schaustellung Christi, namentlich wenn man sie mit der zwanzig Jahre früher gefertigten Darstellung dieses Gegenstandes vergleicht, nicht aber von dem Kreuzigungsbilde, das im Gegenteil eines seiner gewaltigsten und ergreifendsten Werke ist; freilich entstand es auch ein paar Jahre früher als das andere, nämlich schon 1653.

Schon durch die Anlage der Komposition verkünden *die drei Kreuze* (78), dass es sich um die Schilderung eines Drama's von welterschütternder Bedeutung handelt. Hoch über die von mannigfachen Gefühlen bewegte Menge ragt die Gestalt des schuldlos Leidenden mit den Schächern zu den Seiten empor. Während die tiefe Finsternis durch den breiten, steil aus der Höhe herabfallenden Lichtstrahl plötzlich erhellt wird, spaltet sich die Erde; Verwirrung erfasst die Gemüter der Menschen; angsterfüllt hüllen sich die einen in ihre Gewänder oder verbergen ihr Angesicht in den Händen oder stürzen wie niedergeschmettert zu Boden, während die anderen entweder in eiliger Flucht ihre Rettung suchen oder kopfschüttelnd und nach einer Erklärung dieses Aufruhrs der Elemente suchend, den Heimweg unter eifrigem Gespräch antreten. Diesen am eingehendsten durchgeführten Gestalten, die den Vordergrund einnehmen, treten die vom vollen Licht erhellten Gruppen am Fuße des Kreuzes, die nur in den flüchtigsten Umrissen angedeutet sind, als die Vertreter einer anderen Welt, der des Glaubens, Hoffens und Liebens gegenüber. Der mit ausgebreiteten Armen vor dem Gekreuzigten knieende Hauptmann, im Mittelpunkt der Darstellung, füllt nur die Rolle eines Vermittlers zwischen diesen beiden Welten als eine den Wendepunkt des Dramas bezeichnende Person aus. Die wahre Heldin ist aber hier wie in allen den höchsten Verkörperungen dieser Szene die Mutter des Dulders. Wie sie niedergeschmettert, in hilflosem Schmerze die Hände ringend dasitzt, von den Frauen umgeben, deren eine sich liebevoll teilnehmend über sie beugt, während die zweite ihr zuzureden scheint, sich in das Unvermeidliche zu fügen, und die dritte in Erwägung des schrecklichen Geschehnisses fröstelnd zusammenschauert: das ist ergreifender von keinem anderen Meister geschildert worden. Die Gestalten der Magdalena, die die Füße Christi umklammert, und des Johannes, der sich verzweiflungsvoll die Haare zerrauft, sind zu flüchtig in ihrer Anlage, um voll zur Geltung kommen zu können. In ihrem Zusammenklang aber bilden alle diese Figuren einen gewaltigen Hymnus zur Verherrlichung der Glaubenskraft inmitten der tiefsten Not. Die hinreißende Macht der Empfindung ist es, die hier wieder einen dem Bereich der Musik entnommenen Vergleich nahe legt. Rembrandts Stärke liegt eben weder in der Formaldekoration noch in der bewusst verstandesmäßigen Komposition, sondern ist durchaus in der Tiefe und dem Reichtum seines Gemüts begründet.

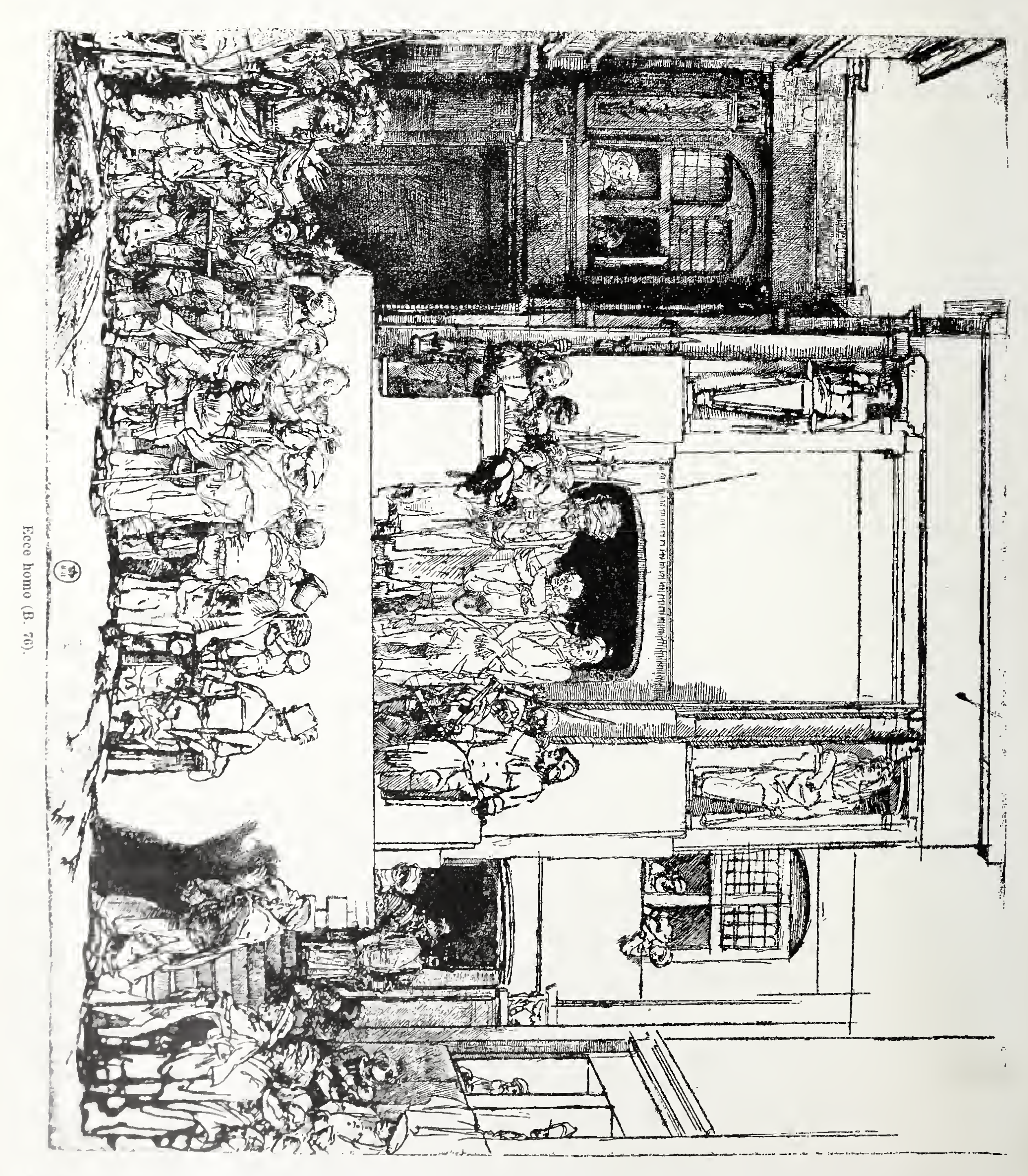
Wie sich überhaupt um diese Zeit seine Neigung zum Eigenartigen und Phantastischen bis ins Schauerlich-Erhabene gesteigert hatte, so verwendete er nun, entsprechend der breiteren und pastoseren Behandlungsweise seiner Gemälde, die kalte Nadel, deren Spitze er in Hast und mit fast übermenschlicher Gewalt tief in das Kupfer eingrub, um nicht sowohl durch die Strichlagen, die sich als solche fast gar nicht mehr bemerklich machen, als durch den fetten Grat, den die einzelnen wie gehackten Züge aufwühlen, eine tief gesättigte Farbigkeit hervorzurufen. Er wird in seiner Technik immer selbstbewusster, stolzer und unternehmender, zugleich herber und mehr auf Größe als auf reizvolle Anmut

ausgehend (Vosmaer). Das Kreuzigungsbild gleich dem Hundertguldenblatt durchzuführen, wie er es anfänglich geplant haben dürfte, dazu fehlte ihm nun aber offenbar Neigung und Muße. Auch mag inzwischen eine andere Anschauung des Vorgangs in ihm aufgestiegen sein. Kurz, er verwandelte später, unter völliger Änderung eines Teils der Figuren, die lichtvolle Szene in eine von allen Schauern des Wetters verdüsterte und nur durch einen schmalen Lichtstreif gespenstisch erhellte. Mit hackigen, groben Strichen, in nervöser Hast führte er diese Umarbeitung durch, so dass manche sogar geneigt sind, sie gar nicht für sein Werk zu halten. Doch abgesehen davon, dass ein ganz äußerlicher Umstand zu seinen Gunsten spricht, nämlich die Anbringung einer Reiterfigur in hoher, turbanartiger Kopfbedeckung, die als Kopie nach einer Medaille Giovanni Pisanos, des italienischen Quattrocentisten, nur ihm selbst, dem Kunstfreunde mit aufs äußerste verfeinertem Geschmack, zugeschrieben werden kann, — bilden die Änderungen durchaus keine Verschlechterung der Komposition, sondern erhöhen vielmehr noch deren Tragik. Aber freilich bezeichnen sie ein Aufgeben des ursprünglichen Ziels, somit ein Schwanken, woran man, außer gerade in dieser Zeit, bei Rembrandt nicht gewöhnt ist.

In derselben eingreifenden Weise ist er bei der zwei Jahre später, 1655, entstandenen *Schaustellung Christi* (76), dem Gegenstück zu den drei Kreuzen, verfahren. War hier die theatermäßige Gliederung der Komposition einerseits durch die Einfügung in eine das ganze Blatt ausfüllende Hofarchitektur, andererseits durch die Trennung der Massen in eine auf erhöhtem Ausbau stehende Gruppe und das zu ebener Erde sich abspielende Volksgetümmel schon von vornherein besonders kräftig betont worden, so verstärkte er später diesen Eindruck noch beträchtlich durch die Auslöschung fast dieses ganzen unteren Teils. Die dichtgedrängte, nach Barrabas schreiende Pöbelmasse, fast durchweg vom Rücken gesehen, mochte ihm doch nicht energisch genug charakterisirt erscheinen, um der Gestalt des gefasst auf hoher Bühne stehenden Christus, dessen Hände mit denen des gemeinen Verbrechers zusammengekoppelt sind, das Gleichgewicht zu halten. So betonte er denn durch die Beschränkung dieses Chors den architektonischen Aufbau noch stärker und vereinigte das ganze Interesse auf die Hauptgruppe, die nun aber wieder für den Raum zu klein geworden war. Lässt sich hier also eine völlig befriedigende Wirkung vermissen, so bewahrt das Blatt doch seine hohe Bedeutung durch den tiefen Ernst, der ihm eingeprägt ist, und interessirt uns zudem noch durch seine Behandlungsweise wie durch die eigenartige Auffassung der Architektur. Sind auch einzelne Glieder, wie die Architrave, Pilaster und Säulen, mehr oder weniger den antiken Bauordnungen entnommen, so verbindet der Künstler damit unbekümmert flache, gedrückte Bogen und die aus vielen kleinen Scheiben zusammengesetzten Fenster seiner Heimat. Durch die Wucht der Verhältnisse und das Vorwalten der großen ungegliederten Massen aber erinnert das Ganze mehr an ägyptische Bauwerke als an irgend welche europäische. In der Zeichnung der Figuren endlich erreicht hier Rembrandt durch die vorwiegende Verwendung der kalten Nadel eine Eckigkeit, wie er sie weiter nie getrieben hat. Sie erscheinen wie aus lauter Quadraten zusammengesetzt. Durch diese schroffe Form hindurch aber leuchtet das warme Leben und der tiefe Gemütsausdruck hindurch.

Nachdem er auch dieses Blatt als Anlage belassen, wendet er sich wieder Kompositionen kleineren Formats zu und schafft eine Reihe tiefempfundener, gewaltiger Werke. Vorab prägt sich das *Opfer Abrahams* (35) von 1655 als eine seiner abgerundetsten Schöpfungen der Phantasie des Beschauers ein. Von alters her hatten die Künstler ihre beste Kraft diesem ergreifenden Gegenstande zugewendet. Vor allem berühmt ist der Florentiner Wettkampf, der zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ausgefochten wurde und mit dem Siege Ghibertis endete, obwohl die überlegene Wucht auf seiten Brunellescos war. In den dreißiger Jahren hatte Rembrandt selbst diesen Gegenstand noch ganz in pathetischer Weise behandelt. In der späteren Radirung dagegen wirkt er durchaus monumental, nicht aber durch die Entrückung der Szene in eine ideale Sphäre, sondern durch vollkommenste Versenkung in den Stoff und überzeugende Wiedergabe der geschauten Vision. Wie sich Vater, Sohn und der rettende Engel zu einer geschlossenen Einheit verbinden, indem der Engel, der mit seinem breiten Flügelpaar lautlos herangerauscht kam, plötzlich den Vater von hinten umklammert und mit noch wehendem Haar sich über seine Schulter beugt, um ihm die göttliche Botschaft ins Ohr zu raunen; wie der Sohn in zitternder Ergebung sich vom Vater die Augen zuhalten lässt, nicht wissend, was mit ihm vor sich gehen soll; wie endlich der Vater sich zornig frei zu machen sucht von der Umschlingung des Eindringlings, der ihn an der Erfüllung seiner

schweren Pflicht zu hindern trachtet: das alles ist neu, ist Rembrandts eigenste Schöpfung und von keinem seiner Vorgänger erreicht, die allesamt — mit alleiniger Ausnahme Brunellescos — stets den Engel als eine überirdische Erscheinung in den Lüften schwebend und daher nur befähigt, durch das Wort, nicht durch die That einzugreifen, geschildert hatten.



Ecce homo (B. 76).

Auf andere Bilder dieser Art, wie die schlichten Darstellungen des betenden Davids (41) und des Christus am Ölberge (75), auf den alten Abraham, der Gottvater nebst den beiden Engeln bewirtet (29), kann hier nur hingewiesen werden. Wie die Gemälde dieser Zeit — man denke nur an das Hauptbild, den segnenden Jakob von 1656 in Kassel — meist nur wenige, aber groß erfasste Figuren ent-

halten, so geht auch hier Rembrandt immer mit Entschiedenheit auf den Kern der Handlung los, verschmäht alle äußerliche Zurichtung, aber erzielt durch die schlagende Einfachheit und die tiefe Innigkeit seiner Auffassung jene Monumentalität, die, kraft ihrer Wahrhaftigkeit als eine naturnotwendige erscheint und sich dem Herzen des Beschauers wie der warme Zuspruch eines Freundes einprägt. Zur Vermittelung dieser Gebilde aber dient ihm, wie in den Gemälden die bald glitzernde und flimmernde, bald ruhig-ernste, immer aber tiefe und kräftige Farbe, die Wucht und der milde Schummer seiner Kaltnadelarbeit, die er mit höchster Treffsicherheit und in freiester Mannigfaltigkeit beherrscht. Rembrandt hatte nun in unablässigem Fortschreiten, als gäbe es keinen Rückschritt für ihn und keinen Verfall, sondern nur eine unendliche Vervollkommnungsfähigkeit, die Höhe seiner Kunst erstiegen. Das zunehmende Alter, die herbsten Schicksalsschläge hatten ihm nichts anzuthun vermocht. Freilich war das keine heiter spielende Kunst, sondern eine männlich-ernste, zielbewusste. „Die gehaltene Kraft“, sagt Bode (S. 517) mit Recht, „der große Ernst, die äußerste Einfachheit und die Gleichgültigkeit gegen alles, was als Konzession dem Publikum gegenüber erscheinen könnte, sind Zeichen des Alters in jedem Beruf, in jeder Thätigkeit; bei dem Künstler zeigt sich dies noch insbesondere in der spielenden Leichtigkeit, mit welcher alle malerischen Mittel gehandhabt und bis an die Grenze des Möglichen und Erlaubten getrieben sind.“ Aber nicht im Düstern allein suchte Rembrandt seine Befriedigung, sondern eben so auch in der Gestaltung der Lichtseiten des Lebens, wie die lieblichen Szenen aus der Kindheit Christi dies zeigen. Während die übrigen Maler des Landes sich fast ausnahmslos der Wiedergabe der nächsten Umgebung zugewendet hatten, beharrte er unentwegt in der Darstellung biblischer Stoffe, die seinem reichen Geist unerschöpfliche Nahrung boten, ihn unablässig den höchsten Aufgaben zustreben ließen und seine Kräfte in wohlthuendem Gleichgewicht erhielten. So bietet er eines der seltenen Beispiele für die Kraft des inneren Triebes, der unablässig den Menschen zur Erfüllung seiner Pflicht anspornt und ihn der Höhe der Vollendung entgegenführt, ihm für die Entfremdung von seinen Mitmenschen tausendfachen Entgelt durch die im Innern aufgehäuften Schätze bietend. Wenn man, ruft Fromentin (S. 384) aus, nach solchem Aufsehen, in vollem Ruhmesglanz — und welch lärmendem Ruhm! — unter dem Beifallsjubel der einen und dem Widerspruch der andern sich so weit beruhigt, um so bescheiden zu bleiben, sich genügsam beherrscht, um aus all dem sprühenden Lebensmut wieder zur Weisheit und Mäßigung zurückzukehren, so ist das ein Beweis dafür, dass neben dem kühnen Neuerer, neben dem Maler, der sich abmüht, die Darstellungsmittel seiner Kunst zu vervollkommnen, der Denker steht, der seine Arbeit fortsetzt wie er es kann, wie er es fühlt, fast immer mit der Kraft des Hellsehens, die den von Intuitionen erfüllten Köpfen eigen ist.

Das Verhängnis, das bereits seit einer Reihe von Jahren, seit 1653, ihn bedroht hatte, brach 1656 in Gestalt eines Bankrotts über ihn herein. Seine Geringschätzung des Geldes, die bedrängten Umstände seiner nächsten Verwandten, die Ungunst der unter einer plötzlichen Geschäftsstockung leidenden Verhältnisse, vor allem aber wohl seine unbezähmbare Sammelleidenschaft mögen diese verhängnisvolle Wendung der Dinge herbeigeführt haben. In den Jahren 1657 und 1658 wurde sein gesamtes Hab und Gut, darunter seine ausgedehnten Sammlungen, und zuletzt sein Haus versteigert, in der Herberge zur Kaiserkrone auf der Kalverstraat zu Amsterdam, wo er sich zugleich selbst eingemietet hatte. Seine Sammlungen, die das ganze Haus gefüllt hatten, hauptsächlich aus Gemälden, eigenen wie solchen von ihm sympathischen Zeitgenossen wie Lievens, Brouwer, Hercules Segers u. a., und einer äußerst reichhaltigen und wertvollen Kupferstichsammlung mit den Werken eines Lukas von Leyden, Cranach u. a. in den gewähltesten Abdrücken, weiterhin den möglichst vollständigen Nachbildungen der Schöpfungen eines Raffael, Rubens u. s. w. bestanden, daneben aber noch Zeichnungen, antike Büsten, japanische Sachen, Stoffe, venezianische Gläser, Waffen sowie eine beträchtliche Anzahl von Abgüssen nach dem Leben enthielten, also ein Künstlerrüstzeug von unschätzbarer Vollständigkeit und Gewähltheit bildeten: diese Sammlungen brachten nicht mehr als etwa fünftausend Gulden ein. Aber selbst durch diesen Zusammenbruch seiner äußeren Lebensumstände wurde Rembrandts Kraft nicht gebrochen, ja kaum vorübergehend gelähmt, vielmehr zu gesteigerter, begeisterter Thätigkeit angespornt, worin er Zerstreuung zugleich und Trost fand (Bode). So verwand er dieses vorübergehende Missgeschick, schuf mit nimmer ermattender Kraft ein Meisterwerk nach dem anderen, gewann mit der Zeit seine Häuslichkeit wieder, sah sich fortgesetzt von treuen Freunden um-

geben, zog noch in seinen letzten Lebensjahren Schüler an sich heran und konnte endlich mit überlegener Gelassenheit auf die Kämpfe, Stürme und Leiden seines früheren Lebens zurückblicken.

Gerade in die Zeit des Bankrotts fällt die Höhe seiner Thätigkeit im *Bildnis*fach. Wie er im Jahre 1656 das unübertreffliche Bildnis des Jan Six (noch jetzt im Besitz der Familie zu Amsterdam) malte, und den Goldschmied Lutma radirte, so hat er 1655 die Bildnisse der beiden Männer, die mit der Durchführung seines Konkurses betraut waren, des Hauswarts der Schuldenkammer Haaring und seines Sohnes, des Auktionators, mit der Radirnadel wiedergegeben. Er war also auch während dieser Zeit nicht nur im Verkehr mit den Leuten der „anständigen“ Gesellschaft geblieben, sondern ließ sich den Verlust seiner gesamten Habe so wenig zu Herzen gehen, dass er mit den beiden Männern, denen die schwere Aufgabe zufallen sollte, seine kostbaren Besitztümer zu versteigern, in ein gutes, ja man kann ruhig behaupten, in ein freundschaftliches Verhältnis trat. Denn die Bildnisse dieser beiden sind das Schönste und Vollendetste, was er geschaffen; man fühlt es, dass warme Zuneigung ihm dabei die Hand geführt hat.



Antiope und Jupiter (B. 203).

Der *alte Haaring* (274) darf nicht nach den gewöhnlichen, freilich noch immer außerordentlich seltenen, aber doch schon wesentlich überarbeiteten und im Ausdruck veränderten Abdrücken beurteilt werden. Da erscheint er mit seinen unsicher blickenden Augen, den angstvoll emporgehobenen Brauen, dem schmerzvoll verzogenen Munde als eine Art zitterigen Pantalons. In dem ersten Zustand dagegen, dessen einzigen herrlichen Abdruck die Albertina in Wien bewahrt, sehen wir eine Gestalt von ritterlicher Feinheit und Vornehmheit vor uns, der die gewählte Kleidung, das saubere, scharf vom schwarzen Sammetanzug sich abhebende Linnen, die Fülle des feinen, sorgfältig gepflegten Haares wohl anstehen. Hier passt der Ausdruck der energisch aufeinander gepressten Lippen, der fast drohend zusammengezogenen Brauen über den kleinen, scharf blickenden Augen durchaus zu der kühn geschwungenen Nase. Zu der Meisterschaft dieser Auffassung gesellt sich hier aber auch die Vollendung der Durchführung. Durch die fast vollständige Überarbeitung mittels der kalten Nadel ist ein Glanz, eine Weichheit und eine Tiefe der Wirkung erreicht, die äußerlich wohl an das Wesen eines Schabkunstblattes erinnern, aber weit darüber hinausgehen und unmittelbar an die Leistungsfähigkeit der Malerei erinnern. Vosmaer hat daher auch mit Recht dieses Blatt als das nec plus ultra der Radirkunst bezeichnet.

Ebenso verhält es sich mit dem Bildnis des *jungen Haaring* (275). Auch dieses muss nach dem ersten Zustande beurteilt werden, wovon das Amsterdamer Kabinett einen besonders schönen Abdruck besitzt. Hier ist der Ausdruck dieses seinem Vater wie aus dem Gesicht geschnittenen, aber noch nicht

in eigener Richtung durchgebildeten jungen Mannes ein ruhig-ernster und dadurch sympathischer, während später dieser Kopf ein schwermütig-kränkliches, hektisches Aussehen erhielt, das dann zuletzt ganz starr und stumpf wurde. — Diese beiden Bildnisse bieten jene tiefste und in ihrer Schlichtheit überzeugende Wahrheit, die nur aus der vollen Hingabe an den Gegenstand, aus der Durchdringung des Künstlergeistes mit seinem Modell und der hieraus hervorgehenden völligen Neuschöpfung sich ergiebt. Während einerseits die Gesichtszüge mit einer Feinheit beobachtet sind, dass die Dargestellten in all der Mannigfaltigkeit zusammengesetzter menschlicher Charaktere völlig greifbar und doch zugleich unergründlich, also bis in die letzte Fiber hinein individualisirt erscheinen, ist ihnen andererseits der typische Charakter unabänderlicher Bestimmtheit gegeben. Ohne starre Schemen zu sein, prägen sie sich fest dem Gedächtnis des Beobachters ein und stellen so jene Verbindung des Beweglichen und Dauernden, des Zeitlichen und des Ewigen dar, die immer der höchste Zielpunkt der Kunst bleiben wird.

Jedes der übrigen Bildnisse dieser Zeit, der Lutma (276) von 1656, der Tolling (284), der Francen (273), regen zu eingehender Betrachtung an, doch ist hier nicht der Ort, um bei ihnen zu verweilen. Steht auch das große Bildnis des Schreibmeisters *Coppenol* (283) — vorher hatte Rembrandt ein kleineres Bild desselben (282) radirt — mit diesen nicht auf gleicher Höhe, sei es, weil die Persönlichkeit des Dargestellten sich weniger schlicht und unbefangen zu geben wusste, sei es, weil die Weitläufigkeit der Bearbeitung einer so großen Platte besondere Schwierigkeiten bot, so ist das Blatt als der früheste Versuch mit der Wirkung eines Gemäldes zu wetteifern — Rembrandt hatte dieses Bildnis in gleicher Größe als Gemälde ausgeführt (bei Lord Ashburton in London) — im Hinblick auf die neuesten, so vielseitigen und so erfolgreichen Bemühungen, die die Gegenwart in dieser Richtung aufweist, von besonderem Interesse.

Treu seiner Überzeugung, dass die Natur sich nie auslernen lasse, machte sich Rembrandt noch in der letzten Zeit seines Lebens daran, den nackten menschlichen Körper wiederum zu studiren und darzustellen. Wie er im Jahre 1646 ausschließlich nach dem männlichen Modell gearbeitet hatte, so behandelte er jetzt, 1658, in einer Reihe von Radirungen (197, 199, 200) den nackten weiblichen Körper. Er kehrte damit durchaus zu den Bestrebungen zurück, die er schon zu Anfang seiner Laufbahn mit Eifer verfolgt hatte. An die Stelle des sorgfältigen, fast noch ängstlichen Nachgehens nach den Einzelformen ist hier aber, namentlich in der *Frau mit dem Hut* (199), eine köstliche Unbefangenheit in der Auffassung der Naturformen und eine meisterliche Freiheit in der Behandlung getreten, die diesen Blättern durchaus den Stempel des Klassischen, Ewig-Gültigen aufprägt. „Diese herrlichen Blätter“, sagt Vosmaer (357), „sind nur Studien, aber Studien, die sich den Kunstwerken ersten Ranges einreihen ... Nie hat Rembrandt die Schönheit der Modellirung, die Schmiegsamkeit des Körpers und sein pulsirendes Leben, wie die Pracht der Färbung und die Kraft und Feinheit der Töne übertroffen, die er hier erreicht.“

Wenn aber die Darstellung, um in der Fülle der Gebilde des Meisters sich zurechtzufinden, einzelne Gruppen seiner Werke zusammenfassen muss, so blieb er selbst bis an sein Ende jedem einseitig pedantischen Vorgehen fremd und ließ sich stets nur von den Eingebungen seiner in unerschöpflicher Fülle quellenden Natur leiten. Zwei Werke aus seiner Spätzeit, der heil. Franziskus von 1657 und die Antiope von 1659, zeigen in ihrer Zusammenfassung, wie nah in des Künstlers Seele Geistliches und Weltliches, zartpoetische Verklärung der Wirklichkeit und derbes Erfassen der niederen Seiten des Menschenlebens verbunden waren. Der *heil. Franziskus* (107), in seinem ersten, durchaus mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzten Zustand, bietet die idealste Landschaft, die Rembrandt geschaffen hat, ein Bild verlockendster Weltvergessenheit, wie sonst nur Dürer es aus der Fülle seines Gemüts zu schöpfen vermocht hatte. Die *Antiope* (203) wiederum zeigt Rembrandt in der vollen Rücksichtslosigkeit aber auch Selbstherrlichkeit seines Wesens und enthüllt uns somit das Grundprinzip seiner Künstlerschaft, die Wahrhaftigkeit seiner Auffassung und die Kraft zur Darstellung der inneren Gebilde. Der derb-sinnliche Vorgang wird nicht idealisirt und in höhere Sphären erhoben, auf Schönheit der Linien und Formen wird keine Rücksicht genommen: aber in greifbarer, überzeugender Lebendigkeit tritt die Szene vor uns, weil sie mit eindringender psychologischer Kraft erfasst, vom Künstler innerlich mitempfunden und von seinem belebenden und gestaltenden Hauch bis in alle Einzelheiten hinein erfüllt ist. Es ist eine durch und durch persönliche Schöpfung, die nur Rembrandts Geist entspringen konnte, die aber auch gerade so verkörpert worden ist, wie Rembrandt sie geschaut hat.



Der heilige Franziskus (B. 107).

In dem Jahre 1661, das sein Monumentalgemälde der Zunftvorsteher erstehen sah, hat er seine letzte Radirung, die Frau mit dem Pfeil (202), gefertigt. Während der übrigen sieben Jahre seines Lebens hat er dann nur noch die Malerei gepflegt.

Damit nehmen wir Abschied von unserem Künstler, aus dessen reichem Werk nur eine Anzahl der besonders bezeichnend erscheinenden Radirungen herausgehoben werden konnte. Sein Leben lehrt uns, wie er, entgegen dem herrschenden handwerklichen Grundsatz, die bestehende Kunst fortzusetzen, bis in sein Alter hinein nur darauf bedacht gewesen ist, sich frei zu erhalten von dem lähmenden Einfluss der Vergangenheit. Im Leben eines Volkes hat ja das erhaltende, auf der Überlieferung fußende Prinzip seine volle Berechtigung; für den einzelnen Künstler aber bildet es nichts weiter als den Ausgangspunkt, den Untergrund, der freilich einen festen Halt bietet, aber nur soweit von wirklichem Nutzen ist, als er nicht von höherem Aufschwung abhält, sondern im Gegenteil als Staffel dient zur selbständigen und eigenartigen Entfaltung der schöpferischen Kräfte. Rembrandt nun, der schon früh sich von den Banden der ihn umgebenden Gegenwart losgemacht hatte, der bei fünfzig Jahren ein Greis war, von ungelähmter Kraft und Schaffenslust freilich, aber doch schon überreich erfüllt von schmerzlichster Erfahrung und bitterster Erkenntnis, dieser früh gepriesene, rasch vereinsamte, aufs schwerste geprüfte Mann bietet das erhebende Beispiel eines in stolzem, stetigem Adlerflug emporstrebenden Geistes, der nur darauf bedacht blieb, das, was in ihm selbst lag, immer klarer herauszugestalten und durch solche fortschreitende Vervollkommnung, die stets Neues zu Tage förderte, der Zukunft zu dienen.

Das starke, kräftig vorwärts drängende Geschlecht, das dazu gehört, um solche Eigenart zu vertragen, gab es in dem Holland der fünfziger Jahre nicht mehr. In dumpfe Selbstsucht versunken, nicht auf Eroberungen, sondern nur noch auf das Bewahren des Eroberten sinnend, erblickten die Erben der Befreier Hollands in solchem Gebaren nur eine Verhöhnung ihrer eigenen Bestrebungen, eine Ärgernis bereitende Störung und konnten dies nur als eine Äußerung der gemeinen Sucht, Aufsehen zu erregen, fassen. Eine solche Zeit weiß nichts von dem eingeborenen Schöpfungsdrange, der keines äußeren Anstoßes bedarf, gegen den es aber auch kein Widerstehen giebt: sie kennt nur eine Thätigkeit, die den Instinkten der Masse dient, oder eine solche, die die Interessen des Hervorbringens fördert. Sie ahnt nicht, dass das höchste und einzige, wenn auch schmerzvolle Glück in der Erfüllung der Pflicht und der Vollziehung des Berufs besteht; das Elend, das die bloß äußerlichen Erfolge in der Regel begleitet, bleibt ihr ja meist unbekannt. Und da die ehrlich Strebenden sich, in der Mehrzahl, thatsächlich von ihren Idealen abwendig machen lassen, der kleine Rest der Standhaften aber meist elendiglich zu Grunde geht, ohne überhaupt erst bekannt geworden zu sein, so pflegt die Menge hieraus den Schluss zu ziehen, dass sie mit ihren Forderungen recht, der Künstler aber mit seinen eigenwilligen Bestrebungen unrecht habe.

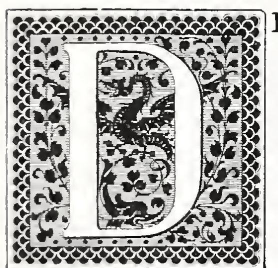
Solcher Engherzigkeit gegenüber ist es ein Glück, dass es denn doch hier und da einer besonders kräftigen Natur gelingt, unentwegt sich selbst treu zu bleiben. Ein Mann wie Rembrandt ist freilich dazu angethan, schwachmütigen Seelen ein geheimes Grauen einzuflößen; allen denen aber vermag er als ein leuchtendes, die Seele mit freudiger Hoffnung erfüllendes Symbol zu dienen, die den göttlichen Funken der Kunst treu im Busen hüten und nicht gesonnen sind, ihn schnöder Habgier zuliebe aufzuopfern oder ihn in Verfolgung jener Trugbilder, die man mit dem schönen Namen der ewigen Ideale ausgestattet hat, zu ersticken. Ideale giebt es stets und stets erstehen sie neu; aber nicht der Vergangenheit gehören sie an, sondern der Zukunft. Sobald sie erreicht sind, haben sie aufgehört, Ideale zu sein. Der Charakter des Ewigen haftet ihnen also nicht an, sondern im Gegenteil der des Vergänglichen. Nur das Streben bleibt stets neu und frisch.

Rembrandt ist stets lebendig geblieben; er hat die Wahrheit im ewigen Wandel und Wechsel gesucht, nie sich genug thuend, nie auf dem einmal Gefundenen beharrend. Dadurch hat er ein für alle Zeit gültiges, immer wieder zur Nacheiferung anspornendes Beispiel gegeben, wie ein solches für die mannigfachen, aber nur von einem kleinen Teil des Volkes unterstützten und daher in ihren Zielen nicht immer sicheren Bestrebungen der Gegenwart ganz besonders not thut.



DER NEUE HOLBEIN DER NATIONAL GALLERY.

VON *WILHELM STREIT* IN DRESDEN.



ER Artikel im Junihefte dieser Zeitschrift über das neu erworbene Holbeinsche Bild der National Gallery bringt einen dankenswerten Beitrag zu dessen Charakteristik, bietet aber manchen Anlass zu Gegenbemerkungen. Die Personenfrage z. B. ist noch in keiner Weise entschieden. Die Bestimmung des Jean de Dinteville für die Figur des Kavaliers durch Mr. Sidney Colvin wird stets verlockend bleiben durch die annähernde Übereinstimmung des Aetatis Suae und den Ortsnamen Policy auf dem Globus. Da aber kein Porträt Dinteville's zur Vergleichung vorliegt, und Henri Bouchot von der Pariser Nationalbibliothek [1]) auf mein Befragen hin das Kostüm das Kavaliers als nicht französisch verwirft, Dinteville ferner nirgends als der geistreiche, reformfreundliche Katholik erscheint, als welcher der Holbeinsche Kavalier sich erweist, sogar dessen Freund, der schmeichlerische Dichter Nicolas Bourbon, nicht eine einzige Eloge in den Nugae für ihn übrig hat, die sonst davon überfließen; da endlich während dessen Gesandtschaft von Franz I. für besondere Missionen, die ein geistreiches Erfassen der neuen Reformideen erforderten, Personen wie Jean und Guillaume du Bellay nach London geschickt wurden, endlich das Wort Policy historisch-geographisch in London noch nicht untersucht wurde, so dürfte es wohl erlaubt sein, nach anderen Kandidaten zu forschen. Wenn demnach Dinteville noch nicht über alle Zweifel erhaben erscheint, so ist Nicolas Bourbon völlig unhaltbar. Ähnlichkeiten zwischen dem Windsorprofil und dem Holzschnitte in den Nugae mit der Gelehrtenfigur rechts zu finden, dürfte nur einem voreingenommenen Auge gelingen. Die sehr charakteristische Nase des Gelehrten, überhängend, mit breitem, ausgebogenem Sattel steht der geraden Nase des Windsorprofiles ohne Sattel, in den Nugae sogar einer eingebogenen Nase entgegen. Die Stellung der Augen zu den Augenbrauen ist für jemand, der selber zeichnet, eine andere. Bart und Haare stimmen nicht. Dass die Tracht dieselbe sei, muss vollends der Phantasie des Referenten überlassen bleiben. Endlich Holbeins Meisterwerk eine Ungenauigkeit in Aetatis Suae zuzuschreiben, um seine Behauptungen zu retten, erscheint unverzeihlich und richtet sich von selber.

Nachdem meine geistreiche Freundin in London, Miss Mary F. S. Hervey, eine Dame der hohen englischen Aristokratie, im Gegensatze zu Mr. Colvin, Hunderte englischer Kandidaten geprüft hatte, und ich, auf deren Betreiben, eine Menge deutscher Kandidaten für die beiden Figuren geprüft und verworfen, besonders die des Mr. Dickes in London, so richteten sich unsere historischen Quellenstudien nach Frankreich. Die „Memoires du Bellay“; „Ribier“; Haag, la France protestante, Herminjard, Correspondance des Reformateurs und viele andere Quellen führten in die Umgebung des Jean du Bellay, Bischofs von Bayonne, später Kardinals von Paris, welcher vielfach in London war, Freund der Anna Boleyn und deren Partei, und als „einer der aufgeklärtesten Männer seiner Zeit“ den geistigen Mittelpunkt bildete aller neuen liberalen Ideen und der bezüglichen diplomatischen Unterhandlungen. In zwei Klienten desselben begegneten wir, auf völlig selbständigen Wegen, zwei jungen später hochberühmten Gelehrten, dem Historiker Sleidanus und dem Philologen Joannes Sturmius. Beide eifrige Lutheraner, beide Deutsche von Geburt, beide in französischen Diensten, wie es die Holbeinfigur durchs deutsche Lutherbuch und das französische Universitätskostüm, dem farbigen Talare mit der charakteristischen schwarzen vierkantigen Kappe erfordert. Deutsche Humanisten

1) Verfasser von: Les Portraits aux crayons des XVI. et XVII. siècles conservés à la bibliothèque nationale, Paris 1884.

trugen stets das weiche Barett. Sturm wurde geboren in Schleiden bei Aachen am 1. Oktober 1507, stand also genau, wie es Holbein vorschreibt, im vollendeten 25. Lebensjahre bis zum 1. Oktober 1533. Auf dem großen Instrumente neben der Figur (dem berühmten Torquetum von Apian aus Ingolstadt) weist eine Bleizunge auf die Zahl 10, die nämliche Zahl wie auf dem Quadrant dahinter.[1]) Diese Zahl könnte als zehnter Monat für Sturms Geburtsmonat in Anspruch genommen werden.

Sturm war Dozent der Philologie am Collége royal de la France in Paris von 1529 bis 1536, erfreute sich der besonderen Gunst des Jean du Bellay und dessen Bruders, des Diplomaten Guillaume du Bellay, wirkte als Mittelsperson und Dolmetsch zwischen König Franz und den deutschen protestantischen Fürsten, hatte Audienzen beim König, stand sein Lebenlang mit den aristokratischen Kreisen Frankreichs in Verbindung und gab noch im Alter sein ganzes Vermögen hin für die Condés und die Sache der Hugenotten.[2]) Der gewählte Brokattalar, das Barett, die Handschuhe zeigen uns Sturm im Galakleide eines zu Hofe gehenden Gelehrten. Er war von mittlerer Figur, hatte schwarzes Haar[3]), war ein frühreifer Gelehrter und sehr kränklich. Sein körperlicher Zustand mit der versteckten, heimtückischen Krankheit warf ihn in tiefe Entmutigung.[4])

Das gelbe, blasse Gesicht mit den blutleeren Lippen des Gelehrten Holbeins wurde in London mehrfach zu erklären gesucht. Man vermutete das posthume Porträt eines früh Verstorbenen in Verbindung mit dem fraglichen Totenkopfe. Nun bringt Sturms Person auch hierfür Aufschluss.

Holbeins Gelehrter musste Physik und Anatomie verstanden haben; denn hierauf deuten die Zeitmessinstrumente, Cylinderspiegel, Astrolaben, sowie das Modell einer inneren animalischen Form für den vermeintlichen Totenkopf am unteren Rande des Bildes. Sturm studirte in Louvain Mathematik, Physik und Astrologie (Schmidt, pag. 7) und wollte anfänglich in Paris, sicheren Broterwerbes halber, Medizin studiren (Schmidt, pag. 9). In späteren Jahren wurde Sturm Rektor des protestantischen Gymnasiums und Mitbegründer der Straßburger Universität, und so befindet sich heute noch in Straßburg in der Aula des protestantischen Seminars dessen Ölporträt von berühmter Malerhand, von Tobias Stimmer aus Schaffhausen.[1])

Das Porträt Stimmers zeigt Sturm wohl fünfzig Jahre älter, zum Glück in gleicher Gesichtswendung, als ob sich Sturm seines Jugendporträts von Holbein erinnert hätte, von einem vorzüglichen Maler und aus gleicher Schule. Hier zeigt sich zum ersten Male wieder die eigentümliche beherrschende Nase des Jugendporträts, dieser rocher de bronze, der allen Lebensstürmen trotzte, die wulstigen Lippen, die Bourbon nicht hatte, das gleichartig eingesetzte Auge, die einander fast berührenden Augenbrauen, die nämliche breite Stirn. Nur durchs Alter hoben sich die Augenbrauen, denn „je älter der Mensch wird, desto mehr wundert er sich", gilt ein Malerwort. Maler, welche beide Porträts, den Stich nach Stimmer und die Londoner Originalphotographie verglichen, fanden schlagende Ähnlichkeiten. Nur einem gesunden Backenbarte in der Jugend konnte der mächtige Wuchs des Alters entsprossen sein; Bourbons Kinnbart ist spärlich, wie Zimmermann einräumt, und nach den Ohren hin wird er immer hoffnungsloser, was beim Holbein-Gelehrten weniger der Fall ist. Zimmermann spricht von dunklem Auge. Miss Mary F. S Hervey in London, ließ durch Dr. Veil, Rektor des Seminars in Straßburg, Vergleichungen anstellen, und fand ihre Beobachtungen durch die Übereinstimmung mit dem Straßburger Bilde glänzend bestätigt.

Sturm hatte Beziehungen und Briefwechsel mit den vornehmen Kreisen aller Herren Länder, mit Diplomaten und Gelehrten, und war auch ein vertrauter Freund Bourbons. In den Nugae der Ausgabe: Parisiis 1533 mit Widmung vom April desselben Jahres und der Ausgabe Basileae im September 1533 mit der gleichen Widmung finden sich zwei Gedichte

1) Die Beschreibung der Instrumente ist noch der beste Beitrag des Mr. Dickes, Magazine of Art, November und Dezember 1891.

2) La Vie et les travaux de Jean Sturm par Charles Schmidt, Straßbourg 1855; Antipappus von Joan. Sturmius; Manes Sturmiani, Straßburg 1590 (sehr selten, ein Exemplar in Berlin, welches mir vorlag).

3) Fuit mediocriter procerus, facie fusca et vivida, barba nigra, in senecta totus canus. — Crusius, Annales Suevici, Frankfurt 1596.

4) Sturms Brief aus Paris an seinen Vater, Original ohne Datum auf der Bibliothek in Bern, bisher ungedruckt, mit folgendem Wortlaut: „Occultus morbus est ac medicis etiam adhuc incognitus. Me saepe deijcit ac prosternit, idque non statis sed incertis horis. Possem hoc ferre aliquamdin, nisi timerem huiusce modi virium radices acturum, quos non facile eradicaverit humanum ingenium. Consulo medicos quantum mea fert fortuna." — Noch im Jahre 1537 wiederholte sich die Krankheit in Straßburg; Schmidt, pag. 32.

1) Guter Stich, zureichend für Vergleichungen, in Charles Schmidt, La Vie et les travaux de Jean Sturm, Straßbourg 1855.

an Lodovicum Dinteville voll Jugenderinnerungen, ein Gedicht an Sturmium als Einladung zum Mittagessen, und ein Gedicht de Strazelio et Sturmio.

Lib. II. Carmen CII. Ad. Joan. Sturmium.

Ad coenam tibi si placet venire,
Sturmi, ut pollicitus veni, parata est.

Lib. III. Carmen XXXIII.

De Strazelio et Sturmio, amicis et doctis.

Vis doctos memorem duos amicos?
Nostin' Strazelium'q; Sturmium'q?

Das wichtigste aber ist, dass Bourbon in diesen Ausgaben noch mit keinem Worte Holbeins erwähnt, also im April und September des Entstehungsjahres vom Gesandtenbilde, und noch mit keinem Worte des Jean de Dinteville! Solches spricht recht sehr gegen Mr. Colvin. Erst in der Ausgabe der Nugae, libri octo, Lugduni 1538 mit dem Holzschnittporträt nach dem Windsorprofil stehen die Gedichte an Holbein und die nichts sagenden an Jean de Dinteville. Die Ausgabe: Carmen de Moribus ad pueros, Lugduni 1536, bringt Bourbons Holzschnitt, aetatis suae XXXII anno 1535, und enthält den berühmten Brief nach London. Der Holzschnitt wurde gefertigt: Lugduni, Excudebat Joannes Barbous, alias Le Normand, anno 1536. Das geistreiche Bildchen beruht sicher auf Holbeins Vorzeichnungen; auch mag ein Olporträt verloren sein, wozu das Windsorprofil die Studie war, und auf welchem die Ausführung der Hände, dem Gedichte nach, Bourbons Bewunderung gewannen.

Diese Freundschaft Sturms mit Bourbon könnte eine Brücke zu Holbein wie zu Dinteville bauen. Sturm kann auch in London gewesen sein in Begleitung Dintevilles oder Guillaume du Bellays [1]), zu Gunsten der Hilfsbedürftigen protestantischen Stände vom Schmalkaldener Bunde. Andererseits beweist nichts, dass das Bild in London gemalt sein müsste.

Eine englische Tradition lässt Holbein im Oktober 1532 im Gefolge Heinrichs VIII. und der Anna Boleyn, die kurz vorher bei ihrer Ernennung zur Marquise von Pembroke mehrere Holbeinminiaturen als Geschenk erhalten hatte [2]), nach Calais und Boulogne gehen. Dort traf er Franz I., dessen Schwager Henri d'Albret, roi de la Navarre und viele andere hohe Kavaliere, die mit Englands König über die Übergriffe von Clemens VII. und Maßregeln gegen Karl V. unterhandelten. Dies ist zugleich der innere Sinn des Gesandtenbildes, was später noch mehr erhellen wird, und hier konnten leicht Idee und erste Skizzen zum Bilde entstehen. Auch wurde in diesen Unterhandlungen immer der protestantischen deutschen Fürsten, als der natürlichen Bundesgenossen gegen Karl V. Rechnung getragen. Ferner geht mit dem Inhalte des Bildes die Reformbewegung in Paris bis Ostern 1533 unter Gérard Roussel Hand in Hand; Gérard Roussel war der Beichtvater der geistreichen Margarete von Navarra, welche Jean Sturm zum Professor ihrer neuen Akademie in Béarn ernennen wollte und Nicolas Bourbon zum Lehrer ihrer jungen Tochter auswählte. Hierüber behalte ich mir Näheres vor, bis dass M. F. S. Herveys und meine Untersuchungen über die Figur des Kavaliers abgeschlossen sind.

Wenn aber Johann Sturm als der Gelehrte rechts angenommen würde, Holbein also nach dem vollendeten Lebensjahre seine Aetatis Suae berechnete, und nicht nach dem laufenden Kalenderjahre, wie er es auf den Selbstbildnissen gethan, so dürfte Dintevilles Jahreszahl schwerlich stimmen. Sturm (geb. 1507) war bis zum 1. Oktober 1533 im vollendeten 25. Lebensjahre, Dinteville (geb. 1504) bis zum 21. September desselben Jahres im 28. Lebensjahre, also nicht 29 Jahre alt, wie das Bild erheischt; es müsste denn in den letzten 10 Tagen des September datirt sein.

Wegen Policy stehen noch Untersuchungen in Frankreich aus; die heutige Stadt Ligny z. B. führte den lateinischen Namen Polychnium [1]), auch Lignium und Lincium, woraus leicht eine Zwischenform Policy entstehen konnte. Nicolas Bourbon schreibt Polysy, die Mémoires Ribier schreiben Pollissy. Holbeins Policy steht vereinzelt. Im allgemeinen dürfen Holbeins Einzeichnungen auf dem Globus nur mit Vorsicht benutzt werden, denn wie unglücklich z. B. wurde der Name Norimberga von Mr. Dickes ausgenutzt. In Bayonne regte sich frühzeitig die Reform, auch war Sturms Protektor, Jean du Bellay, Bischof von Bayonne; Lyon hatte die große deutsche Kolonie und begünstigte die Reform von Anfang an. Norimberga, als einzige deutsche Stadt, bezeichnet nach Herveys Forschungen nur den Ursprungsort des Globus, der Holbein zur Vorlage diente. [2]) Der Name war Handelsmarke für den Globus. Mr. Coote, Keeper of the maps im

---

1) Mémoires du Bellay, pag. 109 ff., Originalausgabe: „Sa charge fut de communiquer au roy d'Angleterre et prendre son avis des affaires dont de rechef les Princes de Germanie le recherchoient très-instamment.“

2) Sir Harris Nicolas, Privy Purse-Expenses of Henry VIII.

1) Grässe, Dresden, Orbis Latinus.

2) The Academy, Febr. 6. 92 Miss Mary F. S. Hervey.

British Museum, bestätigte Miss Hervey's Entdeckung vom Zusammenhange des Holbeinglobus mit dem Globus von Johann Schöner, des berühmten Mathematikers und Globusverfertigers in Nürnberg, von 1523. [1])

Was nun die rätselhafte Figur am unteren Ende des Bildes betrifft, so liegt diese für mich nicht auf dem Boden, sondern schwebt unkörperlich außerhalb der Perspektive des Bildes. Die Figur will demnach nicht als ein Körper betrachtet sein, sondern als ein redendes Wappenzeichen, eine Devise, wie sie vornehmlich auf französischen Königsbildern [2]) damals viel vorkamen und auch die Mitte des Vordergrundes einnahmen. Da in Holbeins Bilde die deutsche Sprache herrscht, wird auch das Wappenzeichen deutsch reden. Nun ist der erste Eindruck der Figur langgestreckt, *schmal*; daher man in England erst auf einen Fisch riet. Der Londoner Behauptung, darin einen perspektivisch verzerrten weiblichen Schädel mit erkennbarer Kinnlade und einer Zahngrube zu sehen und zwar einen durch langes Modern in der Erde veränderten (sic!) Schädel, setzte auf mein Befragen hin ein hiesiger Zoologe entgegen, dass in einem Bilde, wo jeder Gegenstand seine genaue Körperlichkeit habe, das Rätselbild für einen Schädel auf alle Fälle zu groß sei, ferner dass die Formen *viel zu wenig plastisch für Knochen seien*, vielmehr den Eindruck *lederartig vertrockneter Weichteile,* eines anatomischen Präparats, machten, — also innerer animalischer Formen.

Einen durch Projektion verzerrten Totenkopf in der Figur zu erblicken, wollte den Dresdener Freunden nicht gelingen. Versuche mit alten Spiegeln, Cylinderspiegeln, wie sie Holbein auf dem Bilde giebt, mit Schiefanschauen der großen Originalphotographie und dergleichen halfen wenig; Vergleiche mit einem *wirklichen* Schädel kühlten eines jeden Phantasie gründlich ab. Ein Unterkiefer ist offenbar nicht aufzuweisen. Demnach könnte eine Zahngrube des Oberkiefers nur bei der Projektion des Schädels von unten nach oben sichtbar werden, welche die Augenhöhlen völlig verdecken müsste, und die man in London zu sehen glaubt, eine völlig ungebräuchliche und uncharakteristische Darstellung eines Schädels. *Vergleiche* mit einem *wirklichen Schädel* versetzten auch diese Annahme ins Bereich der Phantasie. Schädel und Gerippe wiederholen sich viel auf alten Bildern, aber immer in voller Körperlichkeit, und da der Künstler der Rätselfigur einen so bevorzugten Platz einräumte, und diese dem Bilde kaum zur Zierde gereichen dürfte, muss ein tieferer Sinn, eine Devise, der Schlüssel für den Geist des Bildes, darin verborgen liegen. Ein Künstler verunglimpft nicht ohne Not sein Meisterwerk.

Wenn ich nun für „Weichteile" das gleich bedeutende Wort „Kaldaunen" setze, so finde ich im Wörterbuche der Brüder Grimm, dass Kaldaunen früher eine allgemeinere und edlere Bedeutung hatten als heute, dass die Kaldaunen Kaiser Friedrichs in Antiochien beigesetzt wurden, und dass hiervon eine alte Sprachform *Kalden* bestanden hat. *Auch konnte für Holbein leicht jedwede organische Form, wenn sie nur eine innere war, Kalden bedeuten.* Setze ich nun *Schmal* und *Kalden* zusammen, so ergiebt sich Schmalkalden, der Schmalkaldener Bund, der Protestantismus in Waffen, der 1533 kühne Hoffnungen erweckte, welcher durch den Nürnberger Religionsfrieden im Jahre vorher von Karl V. mittelbar anerkannt war und die Geistesfreiheit auf seine Banner geschrieben hatte, mit welchem wiederum Franz I. sich verbünden wollte gegen Karl V., Charles d'Albret sein Süd-Navarra der Krone Spaniens wieder entreißen wollte, und die Bellays in Deutschland und England verhandelten. Es gab einen Vertrag zwischen Schmalkalden und Frankreich vom 26. Mai 1532. (Von Rommel, Philipp von Hessen.)

Die Devise Schmalkalden passt ungezwungen zu den diplomatischen und religiösen Bewegungen des Jahres 1533, zur Person Sturms, zum Lutherbuche und den neuen wissenschaftlichen Instrumenten. Die Raritätenkammer der bisherigen Erklärer des Bildes erweitert sich zu einer Manifestation der neuen Zeit. Auch die Laute zwischen den beiden Büchern kann zum Wahrzeichen eines Bündnisses werden [1]). Die Figur der Laute zwischen zwei Büchern im Alciatus erinnert stark an das Holbeinbild, und so findet auch die Laute ungezwungen ihre Begründung in der Devise Schmalkalden.

Die allgemeine Komposition des Bildes aber erinnert an die alten Conversazioni der italienischen Kunst. Zwischen den beiden Bekennern der Ideen der Neuzeit, einem Lutheraner und einem reformfreundlichen Katholiken, welche ebenso überzeugungssicher und glaubensstark sich ausnehmen wie die

1) Johann Schöner von Carlstadt by Henry Stevens of Vermont edited by Chas. Coote, 1888.

2) Paul Lacroix, Sciences et lettres au moyen âge.

1) Sinnbilder von Alciatus, Nürnberg und Augsburg 1531, mitgeteilt durch Mr. Dickes, Magazine of Art, December 91.

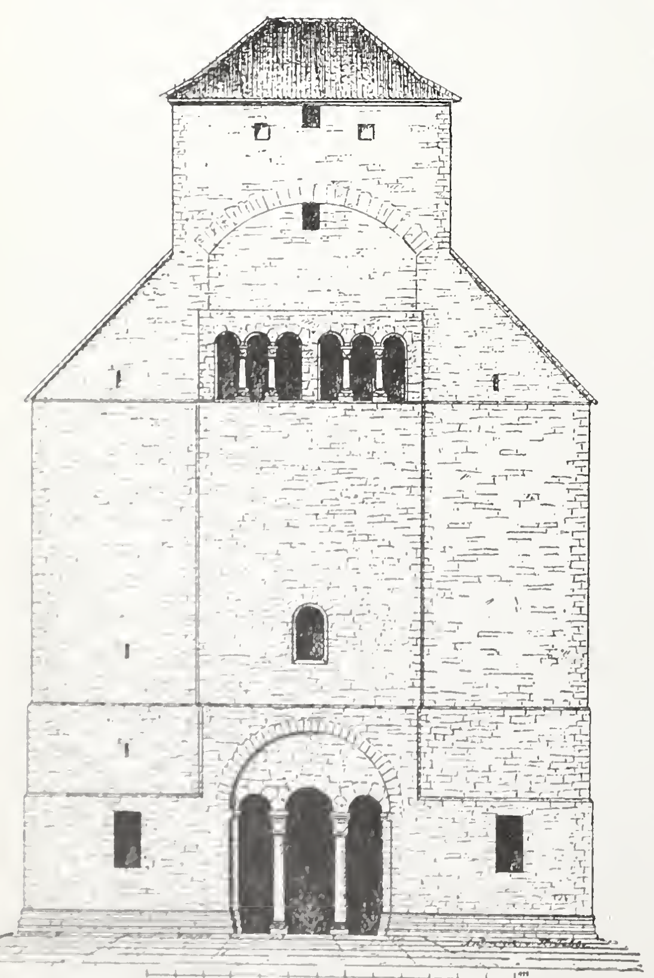
früheren Kirchenväter und Apostel, und beiderseitig sich auf den Wandtisch stützen, gleich einem Altare, auf welchem die Werkzeuge ihres Glaubens und Strebens versammelt stehen, thront als geistige Mitte die Freiheit der forschenden Vernunft, die Reform in Religion und Wissenschaft, und zu deren Füßen an der früheren Stelle süßer musizirender Engelsknaben schwebt das geheimnisvolle Sinnbild des Protestantismus in Waffen. Ob nicht Holbein in diesem Sinne komponirte? Und gerade im selben Jahre, in welchem Michelangelo in Rom sein Bild der Gegenreformation, das letzte Weltgericht, begann? Holbein hätte dann im Gesandtenbilde und der Darmstädter Madonna die beiden sich damals trennenden Weltanschauungen herrlich charakterisirt.

DIE ALTE WESTFRONT VON ST. ANDREAS ZU HILDESHEIM.

VON *OTTO GERLAND.*

MIT ABBILDUNGEN.

An Stelle der jetzigen gotischen *Kirche zu St. Andreas in Hildesheim,* die vermutlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnen und der Hauptsache nach um 1500 vollendet wurde, stand früher

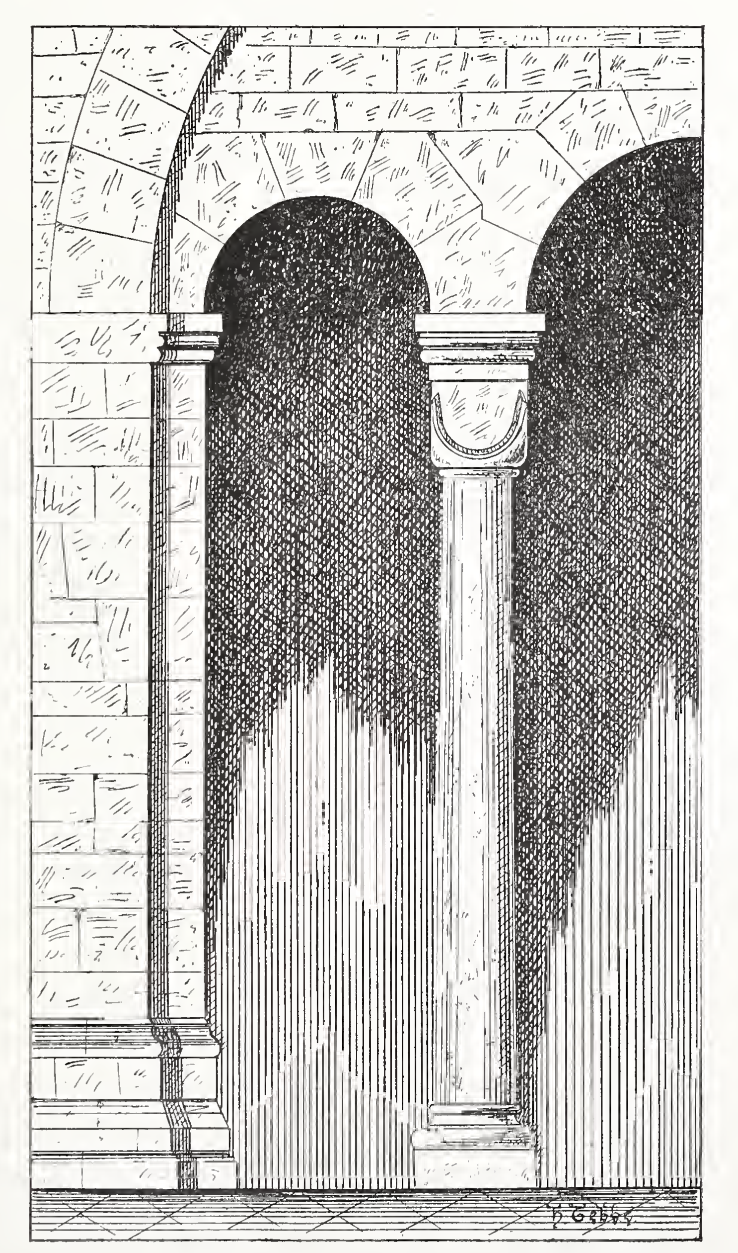


eine romanische Basilika. Die Zeit der Erbauung dieser Basilika steht nicht fest; da aber die Leiche des am 5. Mai 1038 verstorbenen *heil. Godehard* (1022 bis 1038) am Tage nach dessen Tode in die St. Michaeliskirche, am folgenden Tage in die *St. Andreaskirche* und am dritten Tage in den Dom, wo sie beigesetzt ist, gebracht wurde, so muss die Andreaskirche damals schon eine gewisse Bedeutung gehabt haben, weil man sonst den Leichnam des Bischofs dort nicht ausgestellt hätte. Es muss aber auch das *Gebäude*, dessen Reste hier besprochen werden sollen, damals schon vorhanden gewesen sein. Denn während bezüglich aller Kirchenbauten zu Hildesheim aus der Zeit der beiden heiligen Bischöfe *Bernward* (993—1022) und *Godehard,* sowie aus der späteren Zeit die genauesten Nachrichten über die Zeit der Erbauung und etwaiger baulicher Veränderungen vorhanden sind, wird nirgends etwas über den Bau der alten Andreaskirche erwähnt, und so müssen wir annehmen, dass sie vor 993 erbaut worden ist.[1]) Die Stadt muss ja auch eine Kirche zur Abhaltung des Gottesdienstes für die Bürgerschaft besessen haben, und diese muss nach 815, dem Jahr der Erbauung des Domes, errichtet worden sein. Wie der Dom war die erste Kirche zuerst aus Holz herge-

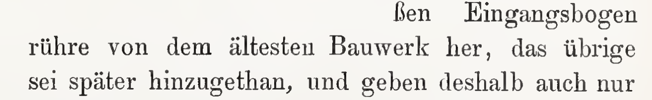
---

1) Diese Ansicht teilen auch *Zeppenfeld* in seinen „Beiträgen zur Hildesheimschen Geschichte“ Bd. II (Hildesheim, 1829), S. 98 ff. und *Boysen* in seinem Schriftchen über „Das alte Hildesheim und seine Markt- und Pfarrkirche zu St. Andreas“ (Hildesheim, 1882), S. 62 ff. und es fällt damit die vielfach verbreitete und auch im „Calender des Hochwürdigen Domcapitels zu Hildesheim für das Jahr 1801“ wiedergegebene Ansicht, dass Bischof Godehard die St. Andreaskirche erbaut habe, in sich zusammen.

stellt und erst allmählich ging man zum Steinbau über, nachdem die hölzernen Gebäude abgängig geworden waren. Man darf vielleicht die Zeit um 960 als die der Erbauung der romanischen Andreaskirche ansehen, die Zeit, in welcher sich nach glücklicher Beendigung der Ungarnkriege und Herstellung des alten Glanzes des Kaisertums aller Orten in Niedersachsen eine neue Baulust regte, um das während der langen Kämpfe gegen innere und äußere Feinde Zerstörte und Verfallene wieder herzustellen. Es war das eine Zeit, wo sich namentlich auch in Hildesheim eine besondere Lust am künstlerischen Schaffen auf allen Gebieten regte, als deren bedeutendster Vertreter Bischof Bernward anzusehen ist. Jedenfalls haben wir aber nach alledem in den noch vorhandenen Überresten dieses Gebäudes das älteste Stück oder wenigstens eines der ältesten Stücke Hildesheimer Baukunst vor uns, dessen Erhaltung wir auch nur dem Umstand verdanken, dass der gotische Neubau, so lange es möglich war, unter Beibehaltung der alten Kirche um diese herumgebaut, der Turmbau aber 1519 wegen Ausbruchs der Hildesheimer Stiftsfehde eingestellt werden musste, so dass die Westfront der alten Kirche nicht mehr zum Abbruch gelangte. Bei dem seit 1883 in Angriff genommenen Ausbau des Turmes und der Verbindung zwischen Turm und Kirche ist aber diese alte Front überbaut und mit Stützmauern derart verbaut, dass ihr voller Anblick nicht mehr möglich ist. Es rechtfertigt dies wohl die bildliche Wiedergabe und Beschreibung der Front, wie sie sich vor der Vollendung des Turmbaues darstellt.



Die beifolgende Abbildung 1, welche, wie die übrigen, vom städtischen Bauführer Herrn Tebba zu Hildesheim angefertigt und mir freundlichst zur Verfügung gestellt ist, zeigt uns die Westfront in ihrer Vollständigkeit, und es mag dabei bemerkt werden, dass sie soweit mit Erde verschüttet ist, dass die viereckigen Fenster rechts und links von der Eingangshalle jetzt als etwas über dem Erdboden erhabene Thüren dienen; Ausgrabungen, welche Herr Tebba veranstaltete, ließen aber den alten Zustand, wie ihn die Abbildung zeigt, feststellen. In die beiden äußeren Eingangsbogen sind niedrige Brüstungsmauern gezogen, die sie bis ungefähr zur Höhe der viereckigen Fenster verschließen, so dass man nur durch den Mittelbogen in die Eingangshalle gelangen kann. *Mithoff*[1]) und ihm folgend *von Behr*[2]) nehmen an, nur der untere Teil des Bauwerks bis zu dem Absatz über dem großen Eingangsbogen rühre von dem ältesten Bauwerk her, das übrige sei später hinzugethan, und geben deshalb auch nur

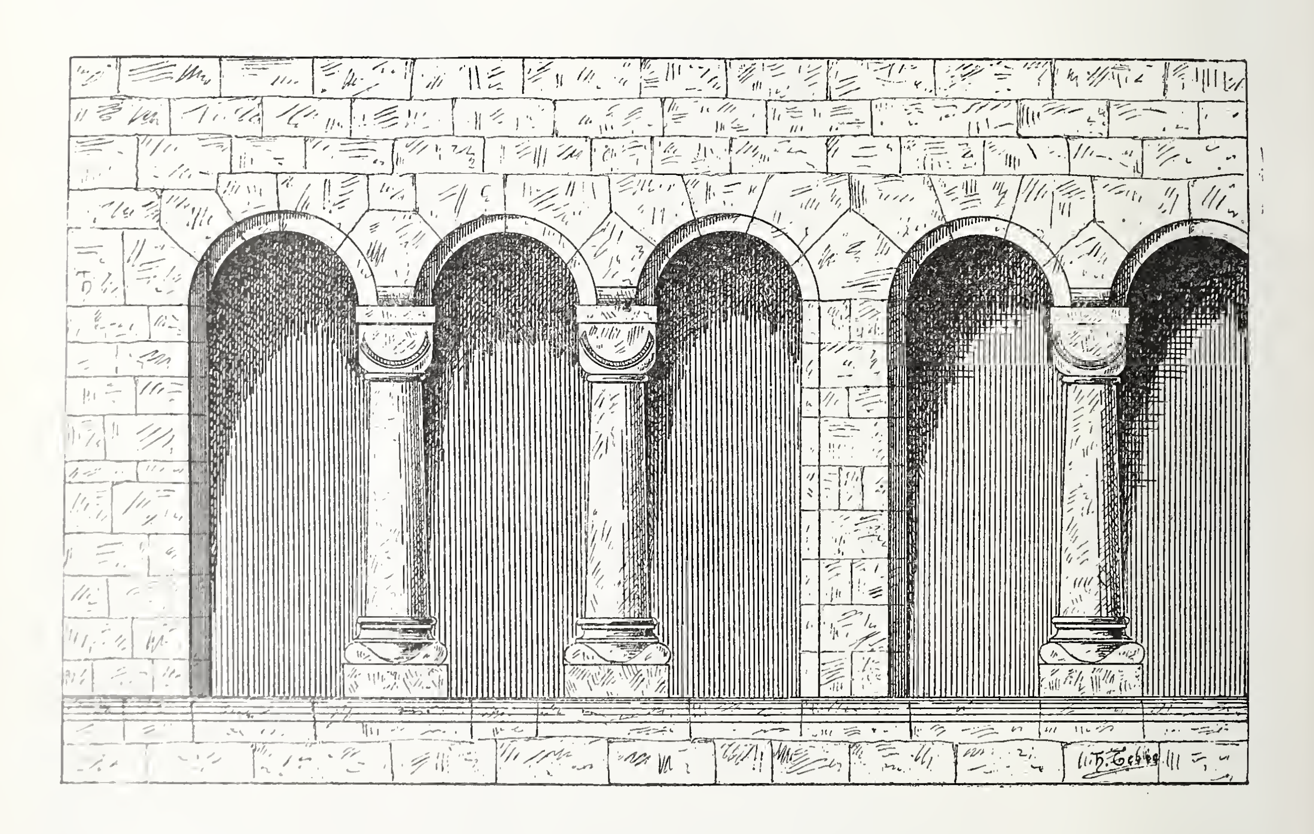


1) Kunstdenkmale und Altertümer in Hannover (Hannover, 1815), Band III, S. 150.

2) Führer durch Hildesheim und Umgebung. 2. Auflage. Hildesheim, 1890. S. 62.

eine Abbildung der Front (im nicht ausgegrabenen Zustande) bis zu dieser Höhe; eine auch nur oberflächliche Besichtigung des Bauwerks ergiebt aber, wie auch wohl aus der Abbildung hervorgeht, dass der ganze Bau in einem Zug und Zusammenhang ausgeführt ist, so dass entweder die ganze Front aus den bereits angegebenen Gründen aus der Zeit des Bischof Bernward stammen oder in ihrer Gesamtheit in späterer Zeit erbaut sein müsste, was anzunehmen aber, wie bemerkt, der Anhalt fehlt.

Auf recht schlechten Fundamenten und einem dreifach abgestuften Sockel, der durch das Portal



unterbrochen wird, erhebt sich das Bauwerk in dreifachem Absatz. Der turmartig erhöhte Mittelbau springt schwach risalitartig vor und ist mit einem auf beiden Seiten abgewalmten Satteldach versehen, während die beiden nur bis zum Dachgesims der Kirche emporgeführten Seitenteile durch die dem Dach vorgesetzte Giebelwand abgeschlossen werden. Im Inneren dieser Seitenbaue sind runde Räume zur Anbringung von jetzt verschwundenen Wendeltreppen angebracht, die nur im Erdgeschoss durch ein großes viereckiges Fenster und im übrigen durch kleine Lichtöffnungen erhellt werden. Mithoffs Annahme, die alte Westfront habe aus einer von zwei Seitentürmen flankirten Vorhalle bestanden, möchte sich, falls Mithoff darunter zwei selbständig in die Höhe geführte Türme verstanden wissen wollte, etwa wie sie an der St. Godehardskirche zu Hildesheim u. a. vorkommen, hiernach als unrichtig erweisen; vielmehr erinnert uns diese Front an die im Jahre 1839 niedergelegte, aus der Zeit von 1055—1061 stammende frühere Westfront des Domes zu Hildesheim und an die Westfront der Klosterkirche zu Fischbeck im Kreise Rinteln, welche der Zeit bald nach 954 ihre Entstehung verdankt.

Im Erdgeschoss des Mittelbaues befindet sich die mit horizontaler Balkendecke versehene Eingangshalle. Diese öffnet sich nach außen durch eine von einem gemeinsamen Bogen überwölbte dreifache Bogenstellung. Der mittelste etwas höher als die Seitenbogen hinaufgeführte Bogen wird durch je eine Säule von den Seitenbogen getrennt, an der Wand ist je ein Halbpfeiler angebracht, so dass das Portal die Verbindung von Pfeilern und Säulen im Inneren einer niedersächsischen Basilika nachahmt. Von der Vorhalle zur Kirche gelangt man durch eine von einem dreifachen, mit jeder der drei Stufen der Eingangsthür zurückweichenden Bogen überwölbte Thür. Diese Bogen sind einfach aus Steinen her-

gestellt, an den Wänden pfeilerartig gemauert, um den äußersten dieser Bogen wölbt sich noch ein wulstartiger Bogen. Die an den Wandpfeilern einst vorhanden gewesenen Kämpfergesimse sind abgeschlagen.

Über dem Portal befindet sich ein nach außen zu mit einem einfachen Bogenfenster versehenes Geschoss.

In der Höhe des Dachgesimses befindet sich die Glockenstube, wie eine gleiche an der erwähnten niedergelegten Westfront des Hildesheimer Domes gleichfalls vorhanden war und an der Kirche zu Fischbeck noch vorhanden ist. Die Außenwand dieser Glockenstube ist durch einen Mittel- und zwei Wandpfeiler in zwei Teile geteilt, in deren jedem sich eine dreifache, durch zierliche Pfeiler geteilte Bogenstellung befindet, so dass eine Laube mit sechs Bogenöffnungen entsteht, welche vermauert waren, jetzt aber wieder geöffnet sind.

Das Mittelgeschoss zeigt in seiner Weiterführung in der Höhe nur einen Entlastungsbogen für die Fensterbogen der Glockenstube und einige Lichtöffnungen.

Wegen der Einzelheiten der Säulen am Portal und der Glockenstube mag auf die beiliegenden Abbildungen 2 und 3 verwiesen werden. Die Kapitäle sind die einfachen Würfelkapitäle, wie sie der älteste romanische Stil zeigt, mit einer am unteren Teile angebrachten halbmondförmigen Verzierung. Besonders interessant für Hildesheim sind aber die Basen der Säulen, da sie das einzige Beispiel des Übergangs von der reinen attischen Basis zu der mit den scharfkantigen Eckblättern versehenen attischen Basis in Hildesheim bilden, nämlich die Form, wo der Übergang der von der viereckigen Plinthe in die runde Basis durch Umlegung einer an den Ecken emporgezogenen Hülse um den Wulst der Basis gebildet wird. Erhalten ist diese Form allerdings nur an den Säulen der Glockenstube, während die Basen der Säulen am Portal abgehauen sind. Da die Säulen an beiden Orten aber im übrigen vollständig entsprechend gebildet sind, so wird der Schluss nicht zu gewagt sein, dass auch ihre Basen gleichartig hergerichtet waren.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Ankäufe auf der internationalen Ausstellung in München vom 1. Juli bis 16. August 1892.

Ajdukiewicz, Wien, „Studienkopf". A. Andersen-Lundby, München, „Abenddämmerung". O. Arborelius, Stockholm, „Hirtenscene". W. Auberlens, Stuttgart, „Im Boudoir" (Lotterie). O. Baditz, Budapest, „Im Freien". F. Baer, München, „Vorfrühlingsabend" (Lotterie). G. Barucci, Rom, „Römische Campagna". P. Bedini, Bologna, „Das Lied des Troubadours". Beggrow-Hartmann, München, „Zwiebelidylle"; „Beim Frühschoppen". E. de Maria Bergler, Palermo, „Für den Segen". C. v. Bergen, München, „Eine Landpartie". M. M. Bernet, München, „Sonntagsmorgen". Jos. Ritter v. Berres-Perez, Wien, „Unvorbereitete Einquartierung". P. A. Besnard, Paris, „Lächeln." H. Biedermann-Arendts, Freising, „Junge Gesellschaft" (Lotterie). E. Ritter v. Blaas, Venedig, „Blumenmädchen". C. Blos, München, „Frühlingswehen" (Lotterie). E. J. Bocks, Anvers, „à la carte". P. Böhm, München, „Gute Einnahme". K. Th. Böhme, Karlsruhe, „Lootsenstation auf den Lofoten" (Triest, Museum). M. van Bosse, Bilders, „Unter den Buchen" (Aquarelle). A. Bottinelli, Rom, „die Etruskerin" Marmor. E. Brack, München, „Häusliches Glück". J. v. Brandt, München, „Ein Überfall" (Triest, Museum). F. Brütt, Düsseldorf, „Die Stunde der Entscheidung" (Pinakothek). J. V. Carstens, München, „Stillleben". J. Chelmonski, Warschau, „Eine Rohrdommel". G. Chierici, Reggio-Emilio „Zwischen zwei Feuern". G. Ciardi, Venedig, „Frühlingswölkchen" (Triest, Museum). N. Cipriani, Rom, „Am Kanal". P. J. Clays, Brüssel, „Windstille auf der Schelde". M. Collart, Lüttich, „Morgen am Teich". G. Cornicelius, Hanau, „Lacerte". P. Crodel, München, „Alte Mühlen bei Dortrecht" (Lotterie). J. Cusachs, Barcelona, „Kavallerie-Attacke". W. von Czachorski, München, „Die Zeit der Rosen". L. Dill, München, „Die Nordsee bei Ostende; „Früher Morgen" (Lotterie). F. B. Doubek, München, „Gesangsprobe beim Intendanten". N. Doubovskoi, Petersburg, „Auf dem See". P. J. de Du Chattel, Amsterdam, „Winterflusslandschaft" (Pastell). O. Eerelmann, i. Haag, „Im Schnee"; „Winter im Zeeland"; „Leibwache zu Pferde"; „Cirkuskünstler"; „Auf der Hundeausstellung" (Aquarelle). C. Eilers, München, „Waldinneres". J. Exter, München, „Am Strande". A. Fabrès, Barcelona, „Eine interessante Episode". A. Fink, München, „Mond am Morgen". G. Franchi, Florenz, „Der Kabalist" (Terrakottafigur). P. Fragiacomo, Venedig, „Abendruhe". E. Frémiet, Paris, „Junge Katze" (versilberte Bronze). „St. Michael" (versilberte Bronze). „Faun und junge Bären" (Bronze); „Junge Katzen" (Bronze). C. Friedländer, Wien, „Orientalische Gegenstände". A. Futterer, München, „Stillleben". J. Gaertner, Malaga, „Abend an der Küste von Malaga". M. Gaißer, München, „Genre". J. Gallegos, Rom, „Kanal". B. Galofre y Gimenez, Barcelona, „Galanterie". L. Gamp, München, „Flora" (Lotterie, Bronze). M. Garcia y Rodriguez, Sevilla, „Der Oranjenhof in der Kathedrale von Sevilla"; „Hof in der Alhambra". E. v. Gebhardt, Düsseldorf, „Christus in Bethanien". W. Geets, Mecheln, „Condolenzbesuch". A. Gianini de Wittke, Rom, „Pfirsiche"; „Stillleben". A. Gierymski, Paris, „Entree des Louvre in

Paris". J. v. Gietl, München, „Sommerabend". B. Giuliano, Mailand, „Eine Erklärung". L. Gloss, Wien, „Die Kunstgelehrten". C. Goebel, München, „Heimlichkeiten". W. Gräbhein, München. „Abschreckendes Beispiel". N. Gysis, München, „Karneval in Griechenland" (Pinakothek). H. Hahn, München, „Mönch" (Gipsbüste). L. Hartmann, München, „Pferdemarkt"; „Auf dem Felde" (Pinakothek). C. Heinisch, München, „Frühling" (Lotterie). J. F. Hennings, München, „Aus dem Nymphenburger Park (Prinz Luitpold). L. Herbo, Brüssel, „Dolce far niente". C. G. Herrmann, München, „Mein Dackl". H. Herrmann, Berlin, „Holländische Farm". G. A. Hessl, Wien, „Eine Attacke". L. W. Heupel, München. „Auxilium Christianorum". P. Hey, München, „Der kleine Fischer" (Prinzreg. Luitpold). Ch. Hinne, Kopenhagen, „Dünenweg bei Knocke" (Prinzreg. Luitpold). P. Hoecker, München, „Träumerei". A. Hoelzel, Dachau b. München. „Hausandacht" (Pinakothek). E. van Hoel, Brügge, „Madonna mit dem Kinde". Imao Keinen, Tokio, „Dorf im Schnee". G. Innes, New-York. „Sonnenaufgang" (Pinakothek). J. Israels, Im Haag, „Im Kinderstuhl" (Aquarell). M. J. Iwill, Paris, „Im Baskenlande" (Prinzreg. Luitpold). F. Kallmorgen, Grötzingen „Markt in Hamburg". W. Keller-Reutlingen, München, „Sommerlandschaft" (Pinakothek). J. v. Keméndy, München, „Wo man sich langweilt". R. Kochanowski, München, „Spätherbst". H. König, München, „Gartenbank" (Aquarell); „Auf dem Heimwege" (Prinz Luitpold). Komai-Kinsen. Tokio, „Sperlinge im Schnee". F. Kozičs, München, „Der Forscher". A. v. Kowalski-Wierusz, München, „Im Februar" (Pinakothek); „Unterwegs"; „In die Kirche". O. Gräfin Kraszewska, München, „Ein Geständnis". N. Kreuger, Warberg, „Schlechtes Wetter"; „Dezember". H. G. Kricheldorf, München, „Schmetterlinge". Karl Kronberger, München, „Legitimation"; „Seelenvergnügt"; „Feiertag"; „Gemütliche Prise". E. Kubierschky. München, „Flusslandschaft im Frühjahre"; „Frühlingslandschaft in der Siegniederung". F. Kühn, München, „2 Statuetten aus der Zeit des Empire" (Lotterie, Bronzen). L. A Kunz, München, „Stillleben". J. Lafita y Blanco, Sevilla, „Der Hafen von Sevilla". A. Laforet, Mailand „Setter" (Bronze). S. Landsinger, München, „Pandora". Laupheimer, München, „Herbst". F. van Leemputten, Antwerpen. „Heimkehr". W. Lehmann, München. „Frühlingsmorgen". F. v. Lenbach. München, „Fürst Bismarck". E. Ritter v. Lichtenfels. Wien, „Verlassene Mühle". „Verfallene Brettsäge"; B. A. Liljefors, Upsala. „Auerhenne"; „Wilddieb"; „Jagdhunde auf der Fuchsjagd"; „Mondaufgang". R. Linderum, München, „Einsam". B. A. Lindholm, Gothenburg, „Meerbusen an der schwedischen Westküste". H. Lossow, Schleissheim „Abendstille". M. Luebbes, München, „Lesendes Mädchen". C. Marcks, München, „Im Garten". J. Maris, Im Haag, „Mühle". (Aquarell): „Nacht am Kanal" (Aquarell) A. Marzolff, München, „Der Bogenspanner". (Statue) (Prinzreg. Luitpold). E. Meissner, München, „Abend". R. Mercier, Paris, „Seufzerbrücke". (Aquarell). F. P. ter Meulen, Im Haag, „Heimkehrende Schafe". (Aquarell); „Sandkarren", (Aquarell). A. Milesi, Venedig, „Ins Meer hinaus". S. Mesdag van Houten, Im Haag, „Stilleben". P. Monsted, Kopenhagen, „Rue Palmière in Algier". T. Moragas, Madrid, „Vor einem arabischen Café in Algier". H. Mühlig, Düsseldorf, „Zur Erntezeit in Kurhessen", (Prinz Luitpold). P. P. Müller, München, „Am Waldessaum". Ad. Müller, München, „Neckerei". J. Munsch, München, „Die Unterredung"; „In der Bibliothek"; „Sonate". L. Munthe, Düsseldorf, „Winterabendstimmung". (Darmstadt, Museum). G. Muzzioli, Florenz, „Das Jawort." G. Nanjok, Königsberg, „Heilige Cäcilie". A. Neuhuys, Scheveningen, „Ein Festessen", (Prinz Luitpold). A. Neuhuys. Im Haag, „Am Kamin", (Aquarell). M. Nonnenbruch, München. „Flora". A. Normann, Berlin, „Raffsund". G. Oeder, Düsseldorf, „Herbstwald". Ogata-Gekko, Tokio, „Religiöse Prozession in einer Strasse von Tokio". C. Ooms, Antwerpen. „Rubens letzte Tage." E. Oppler, München, „In Gedanken". F. Pacher, München, „Gelegenheitskauf". E. Pagliano, Mailand. „Studie". C. Palmié, München, „Herbstabend". C. Pallya, Budapest, „Ungarischer Bauernwagen". M. Pfaffinger, München, „Die Pflegerin". M. Pitzner, München, „Bei Gelegenheit", (Lotterie); „Peinliches Verhör". H. Poeck, München, „Sonntagsruhe". R. Poetzelberger, München, „Fränkische Landschaft". G. Poggenbeck, Amsterdam, „Dämmerung", (Aquarell); „Kälber" (Aquarell). L. Rach, München, „Alter Krieger". W. Räuber, München, „Die Bekehrung des Hubertus". (Pinakothek). K. Raupp, München, „Auf der Heimfahrt (Chiemsee"). O. Reiniger. Stuttgart, „Abend". C. J. Rico, Rom, „Die Vermählung des Torero". F. Ritter, München, „Kirschen" (Lotterie). A. Ritzberger, Salzburg, „Fleissiges Volk". G. L. St. Rodriguez, Paris „An den Ufern der Oise" nach Daubigny, (Radirung). L. Röhrer, Wien, „Beim Wildbrethändler". E. de Römer, Wilna, „Mein Wohnhaus". J. Roig y Solér, Barcelona „Küste in Katalonien". M. Roosenboom, Voorburg, „Rhododendron", (Aquarell); „Weiße Astern", (Aquarell). Frz. Roubaud, München, „Verwundet", (Prinzreg. Luitpold). J. Ruiz-Luna, Cadix, „Vor der Hausthüre". R. Rusche, Berlin, „Hühnerhund", (Bronze). R. Russ, Wien, „Romedioschlucht." E. Sala, Paris, „Frühling"; „Luftschlösser", (Prinz Luitpold). J. Salinas, Rom, „Spanische Brunenszene". L. Samberger, München, „Studienkopf". Van de Sande-Bakhuysen, im Haag, „Kühe an der Tränke". G. Schachinger, München, Geheimnisvoller Brief", (Lotterie). Emil J. Schindler, Wien, „Nach der Ernte". F. Schlesinger, München, „Frühschnee"; „Fütterung". G. Schmitgen, Berlin, „Spreelandschaft". E. Schmitz, München, „Zur G'sundheit!". M. Schödl, Wien, „Stillleben." L. Schönchen, München. „Vorfrühling". J. B. Schreiner, München, „Die Grille", (Gips) A. Schroeder, München. „Raucher". A. v. Schroetter, München „Kriegsgeschichten." (Lotterie). A. Schulze-Berge, Bonn, „Sonnenblumen". J. v. Schulzenheim, Stockholm „Fütterung", (Pastell. Prinz Luitpold). G. Segantini, Savignino, „Mädchen aus dem Gebirge", (Pastell); „Mittag". A. Seifert, München, „Frühlingsahnen." F. Simm, München, „Das Liebhaberkonzert", (ständige Ausstellung Weimar). G. Simoni, Rom, „der Streit" (Aquarell); „der Abschied des Schnitters", (Aquarell). „Moraspieler", (ständige Ausstellung Weimar, Aquarell). C. F. Smith, Weimar, „Nach der ersten Kommunion", (Triest, Museum). R. Sorbi, Florenz. „Toskanische Truppen unter Peter Leopold I. auf dem Marsche". Ch. Speyer, München, „Tunesischer Lagerposten". G. Stella, Venedig, „Liebe u. Arbeit." F. Stuck, München, „Athlet", (Gips). L. v. Suchodolska, München, „Das Schulzeugnis". Takahaschi-Giokuen, Tokio, „Enten". (Prinz Luitpold). Tanaka-Gekko, Tokio „Kaninchen mit Azaleen". J. M. Ten' Kate, Im Haag. „Die Erwartung" F. Thaulow, Christiania „Alte Fabrik", (Pastell). R. Thierbach, Stolberg, „Berglandschaft", (Lotterie). W. B. Tholen, im Haag, „Morgen am Kanal" F. Torti, Rom, „Gassenjungen". Umemura-Keizan, Tokio, „Blumen im Mondschein". F. R. Unterberger, Brüssel, „Villa d'Arco" (Venedig). G. Vastagh, Budapest. „Im Harem". (Prinzreg. Luitpold). G. J. Vibert, Paris, „Versuchung des heil. Antonius". J. Villegas, Rom, „Arm und reich", (ständige Ausstellung Weimar). S. Viniegra y Lasso, Rom, „Vermählung des Torero"; „Die Eintragung in das Taufregister"; „Das Gebet des Torero". C. Voss, München, „Frommes Buch". (Lotterie). Ch. C. Wahlström, Stockholm, „Zur Erntezeit". Ch. M. Walstab, München, „Am Schlossteich". Th. Weber, Paris, „Iport". R. Weigl, Wien, „Beethoven",

2 Elfithstatuetten. H. v. Weyssenhoff, München, „Wiese in Weißrussland". M. Wieland, Karlsruhe, „In den Lagunen Venedigs". J. v. Wodzinski, München, „Gigerl-Deputation"; „Balletkorps". G. Wolf, Berlin, „Angler", (Bronze). M. Wywiorski-Gorstkin, München, „Aufbruch zur Saujagd". (Prinzreg. Luitpold). C. Zezzos, „Arm und Reich", Venedig, (ständige Ausstellung Weimar). E. Zimmermann, München, „Fischstillleben". (Prinzreg. Luitpold). A. Zoff, München, „Capo Lungo bei Nervi." (Lotterie). C. Zschille, Grossenhain, „Reseden". H. Zügel, München, „In Erwartung", (Pinakothek). L. von Zumbusch, München, „Madonna". W. G. de Zwart, Im Haag, „Im Vorfrühling". Der Gesammterlös für verkaufte Kunstwerke betrug bis zum 16. August 1892 über 500 000 Mark.

VI. Münchener Internationale Ausstellung. An Eintrittskarten wurden bis 23. Aug. verkauft: 1041 Saisonkarten à 10.— Mk., 1157 Saisonkarten à 5.— Mk., 138 Saisonkarten à 8.— Mk., 110 Abonnementhefte à 15.— Mk., 920 Abonnementhefte à 8.— Mk., 229 Mitgliederhefte à 5.— Mk., 57203 Tageskarten à 1.— Mk., 17072 ermäßigte Tageskarten à —.50 Mk., Gesamtsumme 93193 Mk.

St.- *Frankfurt a./M.* Das Kunstvermächtnis für die Stadt Frankfurt des im September 1891 gestorbenen *August Ehinger* enthält neben einer Bibliothek, einer Münzsammlung, einigen Antiquitäten und ethnographischen Gegenständen eine Gemäldesammlung von 41 Ölgemälden und 7 Aquarellen. Von besonderem Wert ist dieselbe durch die guten Arbeiten der Frankfurter Künstler J. Bamberger, G. Becker, Burger, Fresenius, F. Graf, Höffler, Humbert, C. Morgenstern, Reiffenstein und Th. Rumpf, enthält aber außerdem Arbeiten von A. Achenbach, H. Bürkel, F. Friedländer, B. Friedel, Stadelmann u. a. Da diese Bilder gegenwärtig in dem städtischen Museum aus Mangel an Raum noch nicht ausgestellt werden können, so hat sich der Kunstverein bereit erklärt, sie für einige Zeit zur Ausstellung zu bringen. (Frankf.-Ztng.)

St.- *Gent.* Am 21. d. Mts wurde die dreijährige, eigentlich einjährige allgemeine belgische Kunstausstellung eröffnet, die abwechselnd in Brüssel, Antwerpen und Gent veranstaltet wird. Die Hauptleistung ist van Aises „Artevelde" ein grosses Geschichtsbild von breiter Zeichnung und lebhafter Farbe. (Köln. Zeitg.)

St.- *Düsseldorf.* Bei Eduard Schulte wird demnächst eine bedeutende Sonderausstellung von Werken Gustav Schönlebers (Karlsruhe), veranstaltet, etwa 60 Bilder, größere und kleinere Landschaften, Seestücke und viele Stadien umfassend.

Düsseldorf. Die in der Kunsthalle veranstaltete Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz erregt ein ungewöhnliches Interesse und wird von einheimischen und auswärtigen Kunstfreunden viel besucht. Die von besonders berufenen und in solchen Sachen erfahrenen Künstlern, den Herren *G. Oeder*, *Max Volkhart* und *Alfred Metzener* mit feinem Verständnis und Geschmack ausgeführte Aufstellung der Bildnisse, die einen harmonischen, dem Auge wohlthuenden Eindruck macht, darf als ein Muster einer künstlerisch-geschmackvollen feinsinnigen Zusammenstellung von Kunstwerken gelten. Jedes Bild kommt bei den gegebenen Raume- und Beleuchtungs-Verhältnissen zur besten Geltung und das Ganze ist mit feiner Abwiegung der Wirkung des Zusammengehörigen so stimmungsvoll wie nur möglich zusammengestellt. Es ist ein besonderer Vorzug, dass hier mehrere der bedeutendsten Maler der Düsseldorfer Schule, die beiden Achenbachs, Vautier, Knaus — der doch wohl zu den Unsern gerechnet werden darf, da Düsseldorf der Ausgangspunkt seiner künstlerischen Laufbahn war — und August Weber, jeder durch so viele bezeichnende Werke aus den verschiedenen Schaffensperioden vertreten ist, dass ihre künstlerische Eigenart in interessanter Weise sich kennzeichnet. (Köln. Ztg.)

St. *Dresden.* Die *Semperausstellung,* welche im nächsten Monat eröffnet wird, verspricht sehr reichhaltig zu werden. Der Sohn Sempers in Hamburg hat die ganze künstlerische Hinterlassenschaft seines Vaters, soweit dieselbe in seinem Besitz ist, der Ausstellung überlassen. Es befinden sich darunter mehr als 400 Zeichnungen des großen Künstlers. In einer besonderen Abteilung wird Sempers Lebensweg von Hamburg bis zum Grabe in Rom dargestellt, und dabei die Bilder von Speckter, Lenbach und Kietz ausgestellt werden. Bei der Enthüllung des Semperdenkmals, die am 1. September, dem Eröffnungstage der Ausstellung stattfindet, wird Baurat Professor Lipsius die Festrede halten, Baurat Gries wird dasselbe dann der Stadt übergeben.

Berlin. Unter den Mitgliedern der Vereinigung Berliner Architekten war zum 15. Oktober ein Wettbewerb für generelle Entwürfe zur Einrichtung einer Weltausstellung im mittleren Teile des Grunewalds ausgeschrieben worden. Trotz der inzwischen getroffenen Entscheidung richtet das Komitee an die Mitglieder die dringende Aufforderung, nun erst recht mit Begeisterung an die Aufgabe heranzugehen, „damit unsererseits wenigstens nach Kräften dazu beigetragen wird, den trostlosen Pessimismus unserer Tage zu bekämpfen durch Bestrebungen idealen Charakters, unbekümmert um den augenblicklichen Erfolg und die zeitweilige Lage." Die Mitglieder des Komitees glauben, wie es weiter in dem Aufruf heißt, „dass eine schön durchgeführte Wettbewerbung, deren Ergebnis in möglichst weitgehender Weise in ganz Deutschland verbreitet wird, in erster Reihe imstande sein wird, wieder belebend auf die allgemeine Mutlosigkeit einzuwirken. Diese allgemeine Stimmung wird wesentlich von dem Gedanken beeinflusst, dass Berlin in seiner Lage kein passendes, grossartiges Feld für einen sieghaften nationalen Aufschwung auf dem Gebiete der Wettbewerbung in Kunst und Industrie darbietet, und der bildlich erbrachte Gegenbeweis wird vielleicht in ungeahnter Weise dennoch zum Siege der Lieblingsidee vieler Deutscher beitragen." —

St. *Alzey.* Aus dem Wettbewerb für die Errichtung eines Kaiser- und Kriegerdenkmals ist *R. Knauer* aus Berlin als Sieger hervorgegangen. Bis zum 18. August 1893 muss das Denkmal fertig aufgestellt sein.

St. *Düsseldorf.* In dem engeren Wettbewerb um die Pläne eines neuen Reichsbankgebäudes ist der Plan des Direktors der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, Professor *Dr. H. Stiller* als der beste gewählt und zur Ausführung bestimmt worden. (Köln. Ztg.)

Dresden. Aus dem Rechenschaftsbericht des Sächsischen Kunstvereins auf das Jahr 1891 heben wir folgende Angaben hervor: Der Mitgliederbestand des Vereins hat sich, nach Abgang von 270 Mitgliedern infolge Ablebens oder Austritts, um 114 vermehrt, ein Gewinn, der sich aus den gesteigerten Bemühungen des Direktoriums erklärt. Letzteres wird in seinem Bestreben, auf Belebung und Ausbreitung des Interesses für die bildenden Künste hinzuwirken, auch fernerhin nicht nachlassen; denn namentlich bleibt im Interesse des Kunstvereins und mehr noch im öffentlichen Interesse zu wünschen übrig, dass in gewerblichen Kreisen, aus welchen zur Zeit nur 37 Mitglieder (davon 8 auswärts) dem Verein angehören, die Bestrebungen des Kunstvereins mehr Beachtung finden, wie das beispielsweise in München schon seit langem der Fall ist. Aus dem Direktorium sind die Herren Prof. Broßmann, Kaufmann A. Timaeus, Maler

Freye, Pfarrer Gamper und Kunsthändler E. Richter ausgeschieden, letzterer durch Tod. Von den im Kunstverein im Laufe des Jahres 1891 ausgestellten Werken wurden 31 Ölgemälde, 8 Aquarelle, 3 Pastelle, Medaillen in Bronzeguss etc. für zusammen 11102 M. verkauft; auf Dresden und Umgebung (Loschwitz und Strehlen) als Ursprungsort dieser Kunstwerke entfallen hiervon 26 Ölgemälde im Werte von 9475 M., 8 Aquarelle im Werte von 1190 M. etc. Durch den Kunstverein selbst wurden in der Ausstellung desselben 67 Kunstwerke, darunter 50 Ölgemälde, für 23105 M. angekauft; 56 dieser Werke im Werte von 17755 M. kommen auf Dresden und Umgebung. Zur Ausstellung gelangten überhaupt 1511 Kunstwerke, nämlich 829 Ölgemälde, 167 Aquarelle, 33 Gouache-, 39 Pastell- und 9 Glasbilder, 256 Bleistift-, 42 Federzeichnungen, 53 Radirungen, 73 plastische Gegenstände u. a. m. Bezüglich ihrer Herkunft verteilten sich dieselben in der Hauptsache auf folgende Orte: 384 Ölgemälde, 131 Aquarelle, 180 Bleistiftzeichnungen etc. auf Dresden und Umgebung; 126 Ölgemälde, 37 Federzeichnungen etc. auf München; 116 Ölgemälde, 9 Radirungen, 12 Medaillen in Bronzeguss auf Berlin, 31 Ölgemälde auf Karlsruhe, 30 auf Düsseldorf, 17 auf Weimar etc. (Dresd. Journal).

Bellinzona. Bei der Demolirung einer alten Kirche entdeckten die Arbeiter mehrere wohlerhaltene Fresken, von denen die Regierung Photographien anfertigen ließ, welche dem hervorragendsten Archäologen der Schweiz, Prof. Dr. Rahn in Zürich, zur Begutachtung eingeschickt sind.

St.- *Der Untergang Babylons.* Über die Kosten, die dem Maler Rochegrosse das auf der diesjährigen Münchener internationalen Kunstausstellung aufgestellte Bild „der Untergang Babylons" verursacht hat, stellt Paul Dobert in den „Flensberger Nachrichten" folgende Berechnung an. An diesem Gemälde hatte der Künstler drei Jahre gearbeitet und für dasselbe die Kleinigkeit von 40000 Frcs. ausgegeben. Die Rechnung ist wie folgt zu machen: Das Atelier kostete jährlich 3000 Frcs. Miete — für Pariser Verhältnisse ein sehr billiger Preis — ergiebt für drei Jahre 9000 Frcs. Die Heizung erforderte im Durchschnitt etwa 5 Frcs. täglich, in Summa 3000 Frcs. Leinwand und Farben kosteten 8000 Frcs., es gab Tage, an denen der Maler für 25 Frcs. Farbe verbrauchte. Die Modelle verschlangen ebenfalls 8000 Frcs., die für die Drapirung und Dekorirung notwendigen Stoffe wurden mit 1000 Frcs. bezahlt, der Perspektivzeichner, der dem Maler die Konstruktion der Halle abnahm, erhielt 90 Tage lang 25 Frcs. per Tag, macht 2250 Frcs. Rechnet man nun noch die Kosten für das Gerüst, die Schienen, die Verpackung, den Transport etc., so zählt man die Summe von 40000 Frcs. bequem zusammen.

St. *Düsseldorf.* Die städtische Gemäldegalerie hat eine sehr wertvolle Bereicherung erhalten durch ein Bildnis des verstorbenen früheren Direktors der Düsseldorfer Kunstakademie Professor *Dr. W. Bendemann* von Professor *Hugo Crola*, einem ehemaligen Schüler Bendemanns. Der verewigte Meister ist, vor der Staffelei stehend, Pinsel und Palette in der Hand haltend, ungemein ähnlich und charaktervoll dargestellt. Crola hat bereits früher ein Bild Bendemanns für die Berliner Nationalgalerie gemalt.

St.- *München.* Am 5. September und den folgenden Tagen wird von dem Antiquariat von *J. Halle* und dem Kunstantiquariat von *Ad. Weil* eine reichhaltige und wertvolle Sammlung von alten Kupferstichen, englischen und französischen Farbstichen, englischen Schabkunstblättern und Porträts öffentlich versteigert werden. Ausserdem kommen noch zur Auktion hervorragende historische Porträts, von Amerikanern, Russen, Schweden, von Schauspielern und Sängern, eine reiche Sammlung von Ornamenten, Handzeichnungen, ferner eine kleine aber gewählte Büchersammlung und Holzschnitt- und Kupferwerke. —

-y. *Versteigerung der Galerie Höch.* Die von uns im letzten Hefte der Zeitschrift bereits erwähnte, weit über 500 Gemälde umfassende Galerie alter Meister, welche der Rentner Heinrich Höch in München im Laufe der letzten fünf Jahre gesammelt und durch Aufstellen in den über dem Café Luitpold gelegenen Räumen dem kunstliebenden Publikum zugänglich gemacht hat, wird am 19. September d. J. und den folgenden Tagen zur Versteigerung gelangen. Der vom Kunsthändler *Jos. Th. Schall* aus Berlin verfasste und mit etwa 70 Heliogravüren und Lichtdrucken geschmückte Katalog ist soeben erschienen. Die Auktion verspricht von großem Interesse zu werden, da die verschiedensten Malerschulen vom 15. bis 18. Jahrhundert in vielen echten und teilweise auch qualitativ hervorragenden Meisterwerken in der Sammlung vertreten sind.

St.- *Kunstauktion in Frankfurt a./M.* Am 10. Oktober und folgende Tage bringt Herr *Rudolf Bangel* Frankfurt a./M. eine interessante Sammlung von *Waffen* und *Bekleidungsstücken* aus dem Besitze des Herrn *Johann Mayer* in Meiningen zur Auktion, welche ein anschauliches Bild der Entwickelung der Waffenfabrikation vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum letzten deutsch-französischen Kriege darbietet. Daneben geht eine reichhaltige Kollektion orientalischer Waffen. Außerdem gelangen noch Musikwerke und Musikinstrumente, kunstgewerbliche Arbeiten, Münzen und eine kleine Gemäldegalerie, (zwei Bilder der altdeutschen Schule, zwei Konversationsstücke von Chodowiecki u. a.) zur Auktion. Katalog mit Lichtdruck erscheint demnächst.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Collection Höch. München.



Nº 13.

ABRAHAM VAN BEIJEREN.









